目　录

一、小篆与《说文解字》

1.小篆的历史地位

我国文字的发展，从宏观上说，可以分为两个大的阶段：从甲骨文、金文（主要是籀文，或称大篆）、到小篆，可说是古文字阶段。现代人如果不经过一番学习，基本上不认识那时候的字。这一阶段的汉字也可统称为篆书。自汉代以后的隶书和楷书，为今文字阶段，人们大体上都可以认识。这个古今的大分界，可说确定无疑而又恰到好处。篆书与楷书，是两种差别极大的书体，清代许容《说篆》："夫篆势有转无折，隶笔有折无转。"转便是圆笔，折便是方笔，圆转与方折，差别非常显著。这是篆、隶的基本差别。由大篆向圆笔的方向发展，便走到小篆；由大篆向方笔的方向走，便出现隶、楷。汉字经历圆笔，走向方笔。当今世界文字，大多以圆笔为主。方圆各有千秋，各自在实践中间作出选择。

从文字服务于社会生活的历史来看，这个古今的界限也是恰当的。周秦时代，我国由奴隶社会走到封建社会的初期，

这期间完成了古文字的最后发展阶段。文字是在渔猎和畜牧生产时代的晚期、农业初步发展的时代创建和完善起来的，是在母系社会逐步转入父系社会、国家逐步形成、能够集中一批人来研究和使用文字的时代发展起来的。在今天的汉字形体上，还保存着这种种社会生活的痕迹。我国幅员辽阔，在语言文字上也一直存在着一个中央和地方、雅言和方言的问题。秦汉以后，大为改观，出现了一个大一统的社会局面。文化上，由诸子百家争鸣，转入一个融会百家之长、建立统一的封建文化体系的局面，文字的使用和管理从而也进入一个大一统的时代。方言的巨大差别总还存在，文字却持续两千年总是统一的。这对于我国文化的发展提供了十分有利的条件，由六书到方笔，大家都能审辨、熟悉、解释。这也说明，文字的可管理性大大地超过语言。

秦代将我国先秦的文字加以整顿、改革，出现一个规范的小篆的新局面，然后转入一个由隶而楷的长期稳定而统一的历史阶段，再进入现代社会。小篆处于这样一个重大转变的前夕，其意义和作用就非同小可了。郭沫若说："小篆……是一项有意识地对几千年以来文字自然发展的一个总结"（《古代文字之辩证的发展》）。姜亮夫说："小篆是古文字发展的最后阶段，也是古汉字体系之结构的总结，因为古文字的发展，自小篆以后，主要是'体势''书势'或'书法'的变迁，而很少再是结构上的发展，……从甲文以前的绘画体文字，到甲文、金文，所

表现出来的各种手法，小篆都取其精华，去其糟粕，全部承受了下来，故可作古汉字体系中之结构的总结。”(《古文字学》第111—112页)姜先生的论述是精当的。往前看，小篆是汉字发展的一个总结；往后看，就预示要进入一个长期稳固的阶段。语言文字就是以巨大的历史稳固性作为自己的特征，以此更好地为社会的文化发展效力。这是秦代对我国文化的重大贡献。秦代能够承担起这个重大的历史任务，并非一日一人之力，而有它的历史条件。秦国的崛起，虽然比东土六国要晚，但它无疑是西周籀文的继承者，秦王猎碣上的石鼓文字就是很好的证明。秦国身处周原旧地，是周文化的中心地带，遗风犹存。它既在文化上有传统，又在政治上能维新，终于积聚了明显的优势，横扫海内。当然一日之功和一人之力，也是有相当作用的。一日，即秦始皇二十六年(公元前213年)，灭了田齐，统一全国的当年；一人，即秦皇受丞相李斯之奏，书同文字，罢其不与秦文合者，从此结束了我国文字的分散不统一状态(当然也须有渐变的若干年时间)。这就是小篆产生的社会背景。

小篆的使用时代并不长，而且大部分时间是跟隶书同时并用。始皇统一之前，秦国文字已在大篆的基础上逐步有所省改，至李斯，“或颇省改”，就作为规范的小篆了。“或颇省改”，为《说文解字》叙文中的话，清代段玉裁注曰：“省者，减其繁重。改者，改其怪奇。……或之云者，不尽省改也。不改者多，……”段注于“式”下说：“小篆之于古、籀，或仍之，或者改之，

仍者十之八九，省改者十之一二而已。”可见，“或颇省改”的意思是只对有一些字(不是全部)，稍稍加以省改(不是大改换)。颇，少也，稍也。秦国文字于省改籀文的同时，秦隶也正在同步兴起，即是一趋圆转、一趋方折的局面。唐代张怀瓘《书断》上：“增损大篆，异同籀文，谓之小篆。”又说：“以奏事繁多，篆字难成，乃用隶书，以为隶人佐书，故曰隶书。……秦造隶书以赴急速，惟官司刑狱用之，余尚用小篆焉。汉亦因循至和帝时。”于此可见，秦汉之际，一边是光辉的古文字总结的压轴戏，一边是新兴的方折而疾趋的隶书开场戏。我国文字的发展、改进与探索，于此为甚。此时，也就成了书法家大骋其才思、大展其腕力的历史良机。圆转者，则其手腕柔和、盘屈而回旋，柔中带劲；方折者，则其手腕质直、伸张而劲挺，劲中含柔。只因时代的久远，战乱迭起，流传下来的东西不多了。一些典范的精品，将传之不朽；许多简书、帛书，不断地从地下发现，每有所得，便如获至宝。这个不平凡时代的种种艺术探索与业绩，我们仍能看到它的真面目。

篆书，广义说，可指秦以前约两千年的整个古文字体系，它的象形程度还比较强。隶变以后，方折代替了圆转，如象太阳之形的“日”字就成了长方形，象心脏之形的“心”字也只见其点滴了。文字内部笔画化的程度大为提高。篆分大小，其间本也难以找到明确的界限。狭义的篆，便只指秦代小篆。籀、篆、隶等名称，都是汉代人的取名。《说文》曰：“篆，引书也。从

竹，彖声。”引书就是笔画引而伸之的书。启功在《古代书体论稿》中举从彖得声的字有圆转之义，意即“引书”就是笔划圆转之书。“椽”，圆的榱曰椽，方的榱曰桷。又雕琢圭璧曰“瑑”[zhuàn 篆]，璧是圆的，圭是下方上圆的；上面雕刻花纹也叫瑑。而篆书的笔画正是婉转连延的，故称为“引书”。

至于称作篆，郭沫若提出了一个很好的解释：“《汉书·艺文志》说：‘是时始建隶书矣，起于官狱多事，苟趋省易，施之于徒隶也’。施于徒隶的书谓之隶书，施于官掾的书便谓之篆书。篆者掾也，掾者官也。汉代官制，大抵沿袭秦制，内官有佐治之吏曰掾属，外官有诸曹掾史，都是职司文书的下吏。故所谓篆书，其实就是掾书，就是官书。”（《古代文字之辩证的发展》）这和秦汉时代篆、隶两种书体的应用情况是完全一致的，隶就是徒隶书，篆就是官掾书。

至于彖字的本义，《说文》：“彖，豕走也。从彑，从豕省。”豕走着走着，就要打转，故从彖字可有转义。彖，早就已经和语言文字联系起来，《易经》中的彖辞就是统论一卦之义、或说一卦之文的。历来相传，文字的创造是从鸟兽之迹得到的启发。在漫长的渔猎时代，人们要辨认、熟悉、解释鸟兽之迹，这是生产上最重要的信息。“辨”字本作采，象兽指爪分别之形。今幡号的“幡”、传播的“播”即从此。兽迹就是可作记号、总是传播的东西。審（审）察的“審”、熟悉的“悉”、解释的“释”字都从采，人们长期从兽迹的審、悉、释，悟出了象形的符号的书写。我们现

在的识字，不也就是一个审、悉、释的过程吗。篆书与兽走联系起来，也是取这种类似的意思，在字源和语源上就是这样说明的。韦续《五十六种书》取许多传说来解释字体问题，其中第三种说："黄帝史苍颉写鸟迹为文，作篆书。"这不就是把篆书与鸟兽之迹联系起来了吗。传说也常常是有道理的。至于隶之从隶，说文："隶，及也。从又，尾省。又持尾者从后及之也。"这也是兽走而及其尾，追踪其迹也。至于掾属、司隶，作为官职之称，则取附属、辅佐之义、取仆役之义以引申的。

2. 小篆与李斯

《史记·秦始皇本纪》说到"书同文"，没有指明发起者，但在《李斯列传》中说到"同文书"时说："斯皆有力焉"。《说文解字·叙》中更进一步明确了："秦始皇帝初兼天下，丞相李斯乃奏同之（指战国时七国文字异形），罢其不与秦文合者。斯作《苍颉篇》，中车府令赵高作《爰历篇》，太史令胡毋敬作《博学篇》，皆取史籀大篆，或颇省改，所谓小篆者也。"可见，创议、整理、推行小篆的主要功绩是在李斯。个人对文字的规范及其健康发展作出重要贡献，这完全是可能的。李斯对小篆的贡献还有十分重要的一点，他还是一位杰出的小篆书法家。文字学与书法，他二者兼长，而且还不是一般的长，文字的研究很深广，书法的艺术很不平凡。秦皇巡行天下所建的六处刻石，均出自

李斯手书，至今还存有其二：《泰山刻石》，现存残石3片，残文10字，收藏在山东泰安岱庙。幸存有北宋拓本，残存165字，可以由此想见其大概。本书勾摹了其中的9字(见图一)。又《琅邪台刻石》，原石现藏北京中国历史博物馆，现存残文拓片87字，虽摩泐风蚀十分严重，其豪迈的气魄和秀丽的笔调，从石缝残迹中仍遏止不住地流露出来，令人陶醉。这些存字的最新印本是上海书画社出版的书法自学丛贴《篆隶》卷上册。唐张怀瓘《书断》上篇高度评价李斯小篆说："画如铁石，字若飞动，作楷、隶之祖，为不易之法。……斯虽草创，遂造其极矣。李斯即小篆之祖也。"又说："李君创法，神虑精微，铁为肢体，虬作骖騑，江海渺漫，山岳峨巍，长风万里，鸾凤于飞。"这段评语对李斯真是推崇极了。铁石是强健的，静态的；飞动是伸展的，活跃的。两者统一起来，便是高超的艺术。而它的气象则如山河壮丽，是非凡的。如果说他的《泰山刻石》的书法带有较多的规范的成份，是庄严隆重的艺术，那么《琅邪台刻石》的书法显示更大的变化，表现出更多的活力。我们只要把其中相同的字拿出来一对照，就很清楚了。

李斯是伟大的政治家，秦始皇的许多重大决策都出于李斯，我们只要读读《史记》就明白了。李斯是个披荆斩棘的人，是中央集权的专制政治在我国的重要开创者和实践家，在那种长期以分散的小农经济为主的社会里，不实行集权政治怎么能统一得起来呢？他是楚国上蔡人，出身布衣纪，跑到齐国

去跟荀子学习，学成以后，选择去秦国实现他的政治主张，与秦始皇作君臣的合作，创立了开天辟地的事业。他的理想完全实现了，他的形势分析和战略思想、他的政治预见，都是很正确的。他自感才能远不如韩非与蒙恬，但他也是够有才华的了。他的文章，鲁迅评为“秦代文章，李斯一人而已。”(《汉文字史纲要》)他的书法，是小篆的杰出的开山祖。从他的文和书看，他的美学思想就象美术中的重彩画，讲究藻饰，是充实而丰盛的，他的美学思想和他的辉煌事业完全是相称的。他统一文字的主张是出于政治统一的需要，“或颇省改”是出于实践家的观点。他这一切都是很成功的。李斯年青时就是做过文字工作的人，“掌卿文书”(《史记索隐》)，因而在文字上也成了大业。

秦代小篆留下的字数很少。除刻石所存外，还发现了一些权衡、简牍等上的字，也是有限的。历来学习小篆，大多以许慎的《说文解字》为本，直到现在也是如此。《古今印史》：“小篆虽兴于秦而其传实本于汉。许叔重(许慎字)搜集其文为《说文》，其功实多。顾其书所载小篆居多，古文、籀文，十无二、三。”所以，要说保存和传播小篆，则功归许慎。李斯与许慎，两人相距约 3 个世纪，从李斯奏书要求书同文，到许慎病重，嘱子许冲把《说文解字》奉奏朝廷，相隔约 350 年，但是两人在小篆上是一脉相承的。《说文》中提到秦刻石的地方共有 6 处，《说文·叙》中则明确肯定李斯推行和整理小篆的莫大功绩。

3. 小篆与许慎

许慎是东汉时期出现的一个伟大学者，经古文学派的杰出人物，我国文字之学的鼻祖。他研究了 9353 个汉字，分析每个字的字形，讲解每个字的本来意义。他为什么要开创文字之学呢？依据经古文学派的宗旨，是要就每个字的本来字形，来解释每个字的本来意义，从而用来准确地理解经书，继承商周以来民族的传统文化；反对今文学派依照后来的甚至私自杜撰的解释来理解经书。在我们今天看来，只有古文学派的做法才是科学的，而科学则要努力研究、要有根有据，才能得以成立。这就是汉代所谓的"实事求是"，所谓的"为实"。实事求是这句话，最初就是从语言文字学中提出来的。北朝书法家江式，兼长文字训诂之学，他的《论书表》中说到许慎撰《说文解字》的动机：

> 慎嗟时人之好奇，叹俗儒之穿凿，惋文毁于凡学，痛字败于庸说，诡更任情，变乱于世，故撰《说文解字》十五篇，首"一"终"亥"，各有部居，包括六艺群书之诂，评释百代诸子之训，天地、山川、草木、鸟兽、昆虫、杂物、奇怪珍异、王制礼仪、世间人事，莫不毕载。可谓类聚群分，杂而不越，文质彬彬，最可得而论也。

后代也时有人用他们的现代意识去解释文字，有时也是一片

好心，是为了他们那个时代的人好理解，但却终究不是历史的本来面目，终究是一种屈解和误解，反而激起了人们对《说文解字》的学习。由此也可理解，许慎分析字形，为什么没有用东汉盛行的隶书，而必须以小篆为依据。因为隶变过程中，已将篆、籀的形体作了许多更改，不足为凭了。于是，《说文》给我们留下了唯一的近万字的小篆形体系统。他又于1163个小篆字形之下，列出那些字的不同写法，其中大部分是籀文和古文，小部分是小篆的或体字。这就又使我们看到一些从籀文、古文到小篆的字形演变比较。

许慎是深刻的。他精细地讲解了我们的汉字汉语，大量的东西，如果他不讲我们就不知道。有了他，认识更早的甲骨金文，也就成为可能的了。段玉裁评价《说文》："此前古未有之书，许君之所独创。"从成书至今已经将近1900年，我们至今还离不开它，许多传统的和新兴的学科都需要学习它，研究它。它包罗万象，博大精深，是一部研究早期文化的百科全书。这部巨著在自己学科中的地位，犹如史学中的《史记》、军事学中的《孙子兵法》、医学中的《本草纲目》。

汉代是我国社会发展的一个繁荣时期。经过春秋战国好几个世纪的割据、混战与消耗，终于出现了一个大一统的局面。秦朝没有站稳脚跟就垮台了，汉朝开始巩固。这个大帝国本身，就是一个莫大的创造。它气派宏伟，目光远大，充满了总结和开拓的精神。如果说，政治、经济可以在一个较短的时期

内大见成效，文化科学就常常需要一个逐步孕育的阶段。学术要商讨，文艺需磨练，需要蔚然成风，不能一蹴而就，因此文字学到东汉才时机成熟，结出硕果。许慎是以经学家的面貌，出现于学坛的。他在古文学派与今文学派的斗争中，坚决发扬古文学派那种朴实、深邃的优良风格，从而研究和分析了9353个汉字，开创了我国的语言文字之学，这无疑有赖于许慎个人的智慧和勤奋。

许慎肯定也是小篆书法家，只是他的手迹现在已经失传了。《书断》把许慎小篆列为能品，有关的记载是："许慎，字叔重，汝南召陵人。官至太尉南阁祭酒。少好古学，喜正文字，尤善小篆，师模李斯，甚得其妙。作《说文解字》十四篇，万五百余字。疾笃，令子冲诣阙上之。安帝末年卒。"其后，也不断有人称道许慎小篆，如康有为《广艺舟双楫·说分》："崔子玉、许叔重并善小篆，张怀瓘称其'师模李斯，甚得其妙。'"但是我们可以想见，古时的书皆辗转传抄，许慎小篆当时未曾上石，很难维持原貌，即使是张怀瓘及唐代著名篆书家李阳冰所见，亦断非许慎真迹。也可以想见，许慎所见李斯字迹，即便六处刻石都见到了，字数也很有限，未曾听许慎及其他汉人还曾见过李斯的《仓颉篇》、赵高的《爰历篇》等，这样，9353个小篆字大部分都要根据各处所见，自己去摹写，经营琢磨，数十年功力之所至，断非轻而即就。抄书者临摹许慎小篆也得具其规模。西晋书法家卫恒作《四体书传及书势》，在其篆书部分说："及汉

祭酒许慎撰《说文》，用篆书为正，以为体例最新，可得而论也。”这里说许慎小篆是正、新二字，它十分淳正、秀美、至于新颖，这却是我们要好好领会的。卫恒、张怀瓘都用“新”字来形容它，我们却感到是古，这说明晋唐时人要看小篆，就只有《说文》了。对后人来说，许慎成了小篆的实际上的整理者与传播者。

二、小篆字形的形成与流传

1. 小篆对籀文的省改

从籀文到小篆的字形变化，用“省改”二字概括它，还是很合适的。至于“省”与“改”的具体内容，那就要具体分析。过去文字学的分析，主要是从六书的角度来看，这是可以理解的，但对笔画方面却过于欠缺了。比如“木”字，小篆写起来有五笔：丨、[illegible]、[illegible]、[illegible]、[illegible]。后面四笔，都是圆弧形的笔画，但是甲骨、金文中的木字，后四笔大多是直笔，作[illegible]。有少数作弧笔的，弧度也没有小篆那么大，那么典型。小篆发展圆弧形笔画，于此可见一斑。在结构方面，左右结构往往可以掉换，或左右结构与上下结构之间对掉。所以，从籀文到小篆，字形的变化是很大的。这对文字和书法都有很重要的意义。

李斯当年“或颇省改”的情况，没有留下任何史料，我们只能从大、小篆的比较中来了解它。然而省改非一日一人之所成，文字总处于逐步的有所省改之中。逐步省改可以说是文字的演变规律。所以，我们现在所能看到的省改，包括小篆形成

过程中的逐步省改与李斯的或颇省改两部分。以下我们仍从六书的角度看看当年的省改情况。

省与增：文字并不是一味求省，省的同时还有增。有的常用字取其部分即能表现音义，即省之，有表现音义不足者则增之，以此为准。

省重复。如“则”字，《说文》说，从刀从贝，贝，古之物货也。即是刀在货币上刻画，故释为“等画物也”。这是动词，名词指等画的标准器物。故引申为法则、原则之义。《说文》说：古文作上下两个贝字，右边一个刀字，或作贝字下一个册字，右边一个刀字，籀文则从刀从鼎，我们现在看到的金文，和《说文》所说完全一样，更有作上下两个鼎字相叠，右边一个刀字的。故从刀从贝，是最简省的了。

“善”字，《说文》的篆形为羊字之下一个言字，或羊字下左右各一个言字，今隶楷又于隶变之初从言省。今所见金文之善字，如毛公鼎、善鼎等所见，无不从二言。《说文》：善，吉也。“善”从羊，“美”也从羊，“義”也从羊，都是同义，故“善”谓吉祥之言。

“墙”，繁体左旁为爿，右旁为啬。啬（繁体作嗇），从來，从㐭（即禀）。籀文于禀上从二來字，或二禾字，小篆省了一个来字。来，本义为小麦，故可与禾字相通用。我们现在从甲骨和金文中也能看到墙字从二禾的写法。

“粟”，籀文上部有三卤字，下部一米字，言粟之垂多。小篆

省其二。

“車”，中象车轮之形，从甲骨到金文一般均作两车轮之形，又加辕、轭之形，更有个别作四轮之形的。《说文》说籀文作繁体，左旁为上下二车字，右帝为上下两戈字。我们现在在少数青铜器如应公簋、铸公簠上看到的车字，只有一个轮子，字形与小篆同，而石鼓文中的许多车字，没有一个是有两轮的。可见车字之省重复，并非从李斯始。

“渔”，《说文》左旁从水，右旁为上下两鱼字，捕鱼也。并说篆文从水从鱼。可能就是秦篆开始省作一鱼了，因为《说文》并没有把渔字作正文，正文还是水旁两鱼字，这才是更规范的。渔字在甲骨金文中的字形很有变化，如甲骨中有作水流之中写四个鱼字的，偶有作一鱼的。也有作水旁一鱼，其下为“左”“右”二字的（即左手与右手，作捕捉之形）。有作左旁为鱼，右旁为网，其下为右手的；有作左旁上下为左、右二手字，中间作网字，右旁作鱼字的；还有作左旁为水，中间作鱼字，右旁作舟字，其下作右字的。金文中较多为鱼字下作左、右二手的。石鼓文中“君子渔之”，作渔下一又（即右手）字。《周礼》又有作左旁为鱼字、右旁为又字或支字者，皆为捕鱼之义。照例，从又或从左右手方为捕鱼之义，但小篆省左右手亦非无理，因为鱼字可作动词，即有捕鱼之义。段玉裁《说文解字注》说：“捕鱼字古多作鱼，如《周礼·䱷人》，本作鱼，此与取鱉者曰‘鱉人”、取兽者曰‘兽人’同也。左传‘公将如棠观鱼者’，鱼者，谓捕鱼者

也。"这是一种古代词义发展的特征，跟古语法也有密切关系。又如擒禽亦可曰禽，后作擒；"条桑"亦可曰条，条其条也，后作[illegible]、滌，皆其引申之义、派生之词。

甲骨金文中，字形的重复大多是有其意义的。啬，从二禾，或从二来，表禾谷之多；善，从二言，表善言之多；则，从二鼎，表鼎皆刻画；车，从二轮，以二轮为常。小篆省其重复，则以文字之省繁为主，故小篆之省重复，并非一概而论，亦须视可省者省之。除上述六例，还有相当的一批字，如流，本从二水，左为水旁，右还有水旁。《说文》说，篆文从一水，石鼓文中的二个流字还是从二水，这大约也是李斯那时省略的。涉字本也从二水，步字的右边还有一水字，小篆省重复，但石鼓之中的涉字已只从一水。又如源，本作厂下三个泉字，《说文》说，小篆从一泉。又如陆、副、宜、星、晨集等字，重复都有所省。

有的字，看来是可以省的，小篆没有省。如"塵"，《说文》从三鹿，从土，还说籀文是从三鹿，从二土。三鹿字上一下二，鼎足而行，上一鹿字之左右各一土字。故小篆已省了一土，汉代以后才又省二鹿。看来，一鹿一土尚不足以形成"尘埃不见咸阳桥"之势。《诗经》中共有三个尘字，均见《无将大车》一诗，均形容大车扬起的土，没有说多少大车，但说"维尘冥冥"、"维尘雍兮"。冥冥，即濛濛。雍，即壅，遮蔽。可见其尘非小阵势了。鹿行快，成群，故扬土之大，成为典型，表现在文字的形体上了。"雷"字在《说文》中作雨下三田，也没有省。古文字中一般

作四个田，再加些其他笔画，以象回转之形。故累累以言其多，偶有作三田或二田的，小篆取三田，大篆雷字不从雨，三田即雷，故形音义从三田之字，皆即从雷，取累累之义。至今仅“累”字省重复，从田从系，儡、纍、壘（或简化作垒，仍不省重复）三字仍不省。可见，从雷、尘等字说明小篆之省重复是很慎重的。我们现在仍有许多字，保持形体的重复，重复形体是一种很好的造字方法，如森、品、羽、竹、磊、卉、缀、妍等等，都是很好的字形。“比”字本作“匕”，重复形体是后来的，至今亦未省略。我们现在也新造形体重复的字，如“众”、“攤”；也简化形体重复的字如“丰”、“参”。故小篆之省重复，是一种合乎规律的作法，是作得适可而止的。个别的字增加了形体的重复，也是有的。如“協”，《说文》：“众之同和也。从劦，从十。”古文字的字形则左旁从曰，或从口，右旁从十。小篆变为形声兼会意，使字形更好地表现了音义。

小篆还有既省重复，又表音义的例，那就更巧妙了。如“系”，从糸。厂声。《说文》段注：厂，拽也，此形声中有会意也。系者，垂统于上而承于下也。此字籀文作爪字之下一个丝字，会意字，爪为向下的手，是丝悬于掌中而下垂之义。我们现在看到的金文中更有于爪字之下有并列的三束丝的，甲骨文中更多。小篆对这个字作了一个重大的改造，既确切，又省繁。

省偏旁。

形声字的形旁或声旁的增省，一直是古文字阶段字形发

展的重大问题，大趋势是增加形旁或声旁，可是到小篆阶段，许多字却已需要省略偏旁。它们都是当时的常用字，省了偏旁也知道它的意义，或者它本来就是象形字无需偏旁的。如“户”字，《说文》说，古文户从木，即户字下部还有一个木字，从木，户声。许慎所说的古文，主要是指战国时期秦以外六国所用的字。但是在所有以户为形旁的字如扉、扇、房、牖等，均不用户字的形旁，以户为声旁的字如雇、顾、扈、妒、所（从斤，户声）等也是如此。“門”字从相对的二户字，所有从门的字也不加木旁。所以，这个木旁也是后加的，小篆便省了，回到原来甲骨金文中的写法。甲骨文中即是如此，只是户的方向朝左朝右都可以，金文中便都朝右了。

“喜”，从壴从口，《说文》说，古文喜字还有一个右旁从欠，与“欢”字从欠相同，欢喜了就都要多出气，欠字从人从气，因此在文字上也类推，加一个欠旁。甲骨金文中的喜字，也均未加欠旁，看来加这个偏旁也是六国时期的写法，小篆此省，至今为大家接受。

“圭”，指周时给诸侯分封土地时所用的玉，是作为凭信的，故从二土字，《说文》说，古文圭从玉，即左边再加一个玉字的形旁。我们现在看到金文中的圭字都没有偏旁，如毛公鼎中就有圭字，所以小篆省去偏旁，正是恢复了文字的原貌。但是段玉裁却认为省略这个偏旁是李斯错了，他说：“小篆重土而省玉，盖李斯之失与！今经典中圭、珪错见。”实际上，一般均

作圭。应该说，小篆之省形旁是正确的。段注于此有点偏见了，别的《说文》注家都没有批评李斯。

“矛”，《说文》说，古文矛从戈，即在象形字矛字之右加一戈字，作为形声字的形旁。武器之名常加戈旁，但是矛是常用兵器，有时它还作为其他字的形旁或声旁，去再构字，就象上述圭、户二字的情况一样，再给它们加偏旁是不必要的。除非它们假借为另一个常用字，本字又加偏旁成为后起本字，倒是常见的。小篆之前金文中的矛字和小篆以后隶楷中的矛字，皆无偏旁，不就说明问题了吗。

“一、二、三”，《说文》说，古文中皆于其上加“弋”字，小篆就都省略了。弋，木橛也，往往把它作为一个标志，如代表的代，就是把他作为一个标志，故数的标志字也都加弋。但是甲骨金文中的这三个数字，都只以几道横画表示，从不加任何形旁，偶然从金文中看到一个从戈的二字，古文字中从戈、从弋常常不分，所以这主要也是战国文字中的写法。小篆省略了。小篆以后一般也省了，只有“弍”字，有时为了要用大写，才沿用了这一个战国文字。战国古文也不是一切都被排除掉，有合理的也曾被一直沿用至今，只是少数字，主导的还是使用秦国小篆。

换偏旁。

有一批字，没有省略形旁，只是换了另一个偏旁字，省了一些笔画。小篆在这方面也是作得很成功的。

最显著的是“墉”字，古文作𩫏，城垣也。古文字形中的大小口字，都是围字，即围城之义。小篆把几个以古文墉字作形旁的字，改作土旁，包括墉字本身，也完全成了一个新的形声字。就《说文》所述，古文墉旁字改作土旁的有籀文的城、垣、堵三字，还有一个改作阜旁的籀文陴字。只是有一个字没有改，即郭字，它的左旁也作古文墉，其实，隶、楷至今，也没有改，只是简化了一些笔画。小篆的这个作法是成功的，因为我们至今还遵照着小篆的写法。如今甲骨文字的研究，认为郭字的左旁，即为郭的本字，并非《说文》所说墉字。然而不论是郭是墉，都是城垣之义。我们在金文中还看到几个左旁为古文墉的字，小篆已经改为土旁，《说文》中却并未说明籀文从墉，它们是堣、坏、坒三字。另外，我们看到城字的金文写法，已经开始有几处作土旁的了，作成字在上，土字在下，这就告诉我们，古文墉旁改为土旁，并非从小篆开始，小篆只是因势利导，顺水推舟。这可算作小篆省改字形的一条成功经验。

《说文》中有一个部首字“䰜”，即鬲字，鬲是商代以前就见用的炊器，三足，大口，肚上有交叉之纹，先有陶鬲，后有铜鬲。鬲的两边有烹饪之气上升，后写作两弓字，甲骨中没有这个字形，金文中偶见，故是后来发展的。但到小篆中这个繁难的偏旁字，大多已省改无几了，只是在《说文》中还作为一个部首存在。如把它作形旁，上面一个羔字，小篆便省作羹；把它作形旁，上面一个者字，小篆便省作煮；把它作形旁，上面一个曾

字，小篆便省作鬻。我们现在还只一个字保留了这个偏旁，即“鬻”，省作粥，但作卖义用便不省，如说卖儿鬻女。

又如“匚”，象受物之器，即方圆的方的本字，《说文》说，籀文作匚，小篆一律把它省改成如今的形体。若是把这个繁难的偏旁字由开口朝右，改为开口朝上，便是曲字，小篆中这个字没有省。我们现在看到的金文中已有很少的字省作匚，故小篆也是因势利导。柩字的籀文，不但形旁繁难，声旁也繁难，原为“舊”声，小篆作“久”声。旧，久也，两字的音义是相通的。

此外，据《说文》所载，小篆还将战国古文中几个形旁从攴的字，改为形旁从手，它们是扶、扬、播三字。从攴与从手，意义相通，笔画也差不多，大约也是“罢其不与秦文合者”之例了。“𩠐”字的籀文写法，于其左旁加首字，小篆改为于其右旁加页字，作頣。这样，从首的形旁字就没有了，与首有关的字一律作页旁，归并了部首，也是合理的。

省形旁或声旁的部分笔画。

《说文》所谓“省”或“省声”，就是省略形旁或声旁的部分笔画，仍取其形或声。小篆中大批的字这样做了，甚至可以说是小篆的发明。这对于笔画的简化，也起了重要的作用。例如“滩”，从水，难声。可是，《说文》说，“歎”，从欠，难省声，即省了隹（或作鸟）字，只取左旁（繁体作𦰩）。并说，籀文不省。可见，此省声从小篆始。又说，“叹”，从口，𦰩省声。这真是省之又省。又如“汉”，从水，难省声。“熯”，从火，汉省声。这也是省之又

省。

“秋”，禾谷熟也，从禾，𤈦省声。《说文》说，籒文不省。此亦从小篆开始省。

又如“京”，从高省，丨，象高形。即高字省略了下部的口字，以“丨”代之。京字自甲骨金文以来就是这个写法，上部确如高字之省。又“喬”，从夭，从高省，即是高字省略了上部的点与横。这样，所有从乔的字便都包含有从高省之形。

有一批省形旁或省声旁的字，若不是《说文》这么说了，我们就不知道。如“段”，椎物也，从殳，耑省声。段字的左旁，与耑字的形体并不相似。从耑声的字都有急速之义，如喘、遄、湍等。椎物必须是急速的，故段字从耑省声。又如“受”，相付与也，从𠬪，舟省声。有的《说文》研究家批评说，受字的中间部分不象舟字，许说不可信。但是，我们现在看到的甲骨金文中的大量受字，的确是从舟不误，石鼓文中的受字也还从舟，这就以事实证明，许慎所说小篆的省形与省声非常准确。我们现在还有一些省声字，没有小篆以前的古文字可以证实，因而人们的意见很大。如哭，《说文》说从狱省声。象段玉裁这样的大家，对此也把许慎批评了一通，并提出了自己的解释。但是，古文字的资料没有证明它是狱省声，却也没有证明它不是狱省声，段注提出的意见也只是设想的解释，也没有古文字的证据。所以，问题并没有到作结论的时候。《说文》段注在受字下说：“舟省声，盖许必有所受之。”他取了留有余地的态度。如今“舟省

声"得以证实，为何"狱省声"急于否定呢。

《说文》解释小篆省形旁或省声旁的例子很多，这是"或颇省改"的一个重要内容。

增形旁与增声旁。

小篆的笔画有省，也有必要的增，主要是增形旁或声旁，以形成形声字。发展形声字是小篆以前文字发展的重要趋势。

如"齿"字，从止声，止下的部分是齿的本字，象齿之形，《说文》说，古文的齿字没有声旁，小篆加了声旁。又如"麗"字，从鹿，丽声，《说文》说，古文的丽字没有形旁，小篆加了形旁。"網"字，籀文作[illegible]，无形旁和声旁，六国古文有作门字里面一个亡字，加了声旁，小篆作网、罔、網三种写法，罔字借为"置若罔闻"的罔，之后一般均作網，既加声旁，又加形旁。为什么在古老的象形字旁又要加偏旁呢？这可能有两方面的原因：一是复合体的形声字是甲骨文以来汉字形体发展的大趋势，它不免要发生类化的影响，在类似的情况下如法炮制，形成了有普遍性的规则，在文字的使用和变化中起作用；二是到小篆的阶段，离开汉字创制的时代较远了，文字越来越笔画化、定型化、规范化，象形字的象形程度小了、人们对象形字的观念，逐步淡漠了，汉字要坚持表音表义的特点，势必要求增加形旁或声旁，从而使汉字中的形声字占了 90%，和书写艺术结合在一起，成为我们最熟悉、最喜闻乐见的文字形体。

所以，在小篆的形成发展阶段，偏旁字往往有两三种写

法，逐步求得统一，这种小篆的或体字，《说文》中间也搜集了很多。如“蟹”，从虫，解声，因为螃蟹容易解体，水边经常可见到解体的蟹壳，故从解，蟹字一度于左旁加鱼字，可能由于它倒底还是与鳞虫类不同，以作虫旁更合理。“蚤”字在小篆中有两种写法，《说文》都收了，作为正体的是叉下两个虫字，左右二虫并列，即昆虫的昆的本字，它的或体字便省了一个虫字，变了形旁。从二虫的昆字作为一个部首，现在已经没有了，26个从昆的字大多已省作虫。如“蜜蜂”二字，本作二虫之上一个鼏字、一个逢字。正体的小篆，两字这么繁难，同时就有或体的蜜字出现，形旁声旁都省改了。蜂字到隶书中也出现了或体字，作了省减。其他如“蛾、蚊”等字都是从二虫的，都省减了。《说文》中说，“蚊”字从虫从文，是俗写，即群众中的简化法。小篆的正体作民字下二虫，或昏字下二虫，说以其昏时出也。常用字中至今只有一个“蠢”字还保留着二虫，不常用的有“蠡、蠹、[illegible]”三字从二虫。

“蚍蜉”二字的省减过程是很典型的。正体的“蚍”字，作𣬉下三个虫字，“蜉”字作孚下二虫字，当时就出现了“蚍蜉”这样的或体字，当然就取用十分简易的或体。“蜘蛛”二字的情况与此类似，它们的形旁本作黽，指一种大腹的虫，象大腹之形，蜘蛛是大腹的，故二字属此部首。二字的小篆正体，“蜘”字作知字右边一个于字，下边加这个部首字，蛛字作朱字下边一个部首字。蜘蛛二字也是当时就产生了这样省减的从虫的小篆或

体字，甲骨文中的“蛛”字，为一个蜘蛛的象形字，金文中于其旁加一个朱字，方知此为“蜘蛛”字，小篆改为从黽，朱声，旋即改为从虫，朱声。“缓、绰”二字，也是如此。“缓”字小篆正体作素字右边一个爰字，“绰”字作素字右边一个卓字。也是当时就出现了或体的小篆，皆省作绞丝偏旁，或体取代了正体。《说文》中的素部就只剩了几个古僻字，等于取消了。由此可见，小篆的增损偏旁、省减笔画，经历了一个探索、使用的过程，然后逐步成为定局的。《说文解字》很好地记录了这个过程。所以，《说文解字》对小篆的历史发展，在与大篆的比较中、在其自身的先后情况中，作了一个深入的解剖。从这个意义上说，许慎是李斯的真正知音。

小篆取消了几个重要的象形字。

“乚”，《玉篇》：古文隐字。象一个曲折可隐蔽的场所。由它构成的字如亡”，从入，从乚，进入隐蔽之所，即为逃亡。如“直”，从十，从目，从乚。“德”字的右旁，是德的本字，从心，直声，这中间的一横便是隐字之省。小篆中始见隐字，最早或可作㥯，从工，从爪，从又，有所依也，依据隐蔽之所，便是隐了。从阜，为依据于阜。《说文》中古今文隐字俱载，因为由古文隐构成的字很多，但实际上人们已只用隐字了。《张迁碑》、《曹金碑》中更是只用隐字。

“内”，《说文》曰：“兽足蹂地也。象形，九声。蹂，篆文。”段注：“足着地谓之内，以蹂释内，以小篆释古文也。”其他的《说

文》研究家也都遵守《说文》此说。由它构成的字有禽、离(本为兽名)、萬(虫名)、禹等，均居字之下部。以足曰蹂，以手曰揉，还有几个形旁不同的柔声字，它们的形、音、义都是相通的。所以，柔声字的音义在现代语言中还很活跃，它最早的象形字却不认识了。

“采”(非文采之采)，《说文》：“辨别也。象兽指爪分别也。”《说文》又于“[illegible]”字下曰：“采，古文‘辨’字。”又有“[illegible]”，《说文》说，此古文之“番”字。番，兽足谓之番，从采、田。田，象其掌。如今这两个古怪的古文象形字都不用了，从小篆至今，辨、番二字以及它们的派生字还频繁地使用着。辨与辩通，番与幡、播(由足迹之义引申为传播)、潘(淅米汁也，亦分析、区别之义)等也均通。人们每天都在使用这些常用字，它最早的象形字却不认识了。

“凷”，从土，从凵，土在一个张口之形中，土块也。俗体作“塊”，《说文》上亦载有此字，是秦汉时的俗字，我们现在还常用它，是俗体字的胜利。

“癸”，《说文》：“冬时水土平，可揆度也。象水从四方流入地中之形。癸，籀文，从癶，从矢。”揆度，即丈量土地。《说文》说象水从四方流入，不易理解，早已有人提出不同意见，说象交错的两个木字，两木交错，亦丈量之义。籀文作癸，我们现在所见甲骨金文中的癸字，均似交木之形，石鼓文作癸，故癸的字形在大篆中是较晚出的。两木交错丈量土地，谓之步尺，有

如行步，两足交互而前，故亦可从癶。癶，音拨，两足左右相违之形。章炳麟《文始》：“从癶犹从步，矢亦可度，会意字也。”这是对癸字的解释。《说文》中的从癸字如揆、睽等共10字皆作癸，只有葵字是艸下一个交木之形。葵向日，故亦可揆度。众目睽睽，谓目不相视也，左右交错，故引申为目不相视。《说文》以后，葵字也只从癸了。

“𣎵”，即木字的竖不出头，今作“櫱”，从木，薛声，伐木馀也，即砍掉树干以后所留下的根株，也指砍伐后从旁边长出来的枝叶。又可引申指人，非直系嫡亲的儿女，旁系庶子就可称孽。如今这个古老的象形字虽然在《辞海》中还有载，人们却不认识了，被小篆的或体字所代替。《说文》中的正篆作木字旁一个献字，这个字也没有通行。我们认为，主要是由于薛字的意义更符合櫱字的后代用法，如说罪孽、作孽之类，薛字的本来写法从辛，从𠂤，从中，就是罪孽大的意思。辛，罪也。

从以上这些情况看来，一些古老的象形字，若是它的字形不易为后人所理解了，它就往往要被后出的一个形声字所代替，而这个后出字的形、音、义，则深深地植根于后代的形音义体系之中。因为我们的汉字是要求表音表义的。对于小篆的“或颇省改”来说，这是字形更改、变化最大的一种情况了。即使这一些后出的形声字笔画常常繁多，也照样要使用后出字，“省改”并不是简单地、机械地只计较笔画的多寡。大多数字的笔画减省了，少部分字还有增繁的情况。这是文字省改中必然

会出现的情况。

小篆的省改是否全都是成功的呢?

可以说绝大多数是合理的,成功的。我们只要看看小篆省改的字形,绝大多数为秦汉以后的篆、隶、楷所采用,为我们今天所采用,小篆成为汉字发展中的一个重要阶段,这不就说明主体是成功的吗,而且还可说是十分成功的。少数的字小篆省改了,仍然使用了大篆或战国时六国古文的字形,也是有的。“罢其不与秦文合者”,大多数字做到了,这句话是对的,极少数字没有罢掉,反而罢掉了秦篆,也是有的。这不影响大局。

如“明”字,今皆从日从月,《说文》正篆作“朙”,左旁为古窗字,月现于窗中,照也。《说文》并说,古文明字从日。《说文》中几个从明的字如“萌、盟”等皆从古窗字。《说文》尊崇秦篆,其中几处引证秦刻石为典。今存《泰山刻石》的百余字中就有 4 个明字,皆从古窗字之明。李斯又为何不取从日从月之明,我们今天看到的金文,一般均作古窗字之明,如《毛公鼎》等等均如此,甲骨文中也是如此。也有少数作日月之明的,学者们还有不同意见。故李斯还是遵守大篆传统。《说文》兼载从日之明。经过一段时间的兼用时期,终于还是统一于从日之明字了。

“貌”字,《说文》正篆作皃,从儿,白,象面形。籀文貌从豸。即是说,我们现在写作“貌”,是用了一个大篆的字形,小篆省作“皃”,没有为大家接受,宁可用繁体。当时还有一种写法,即

豸字的右边作一页字，页，即首。从豸，为豹省声。貌、豹韵母相同。《易经》的革卦中说，到了变革的时候，“大人虎变，其文炳也；君子豹变，其文蔚也；小人革面，顺以从君也。”即是说，大人要变得象虎那样，文采照耀；君子要变得象豹那样；文采繁盛；小人要革去其往日邪恶的面孔，顺从他的君上，因为过去“小人”是要违上作乱的。由此看来，貌字取豹省声，在语言文字上表现了浓重的统治者的思想。恐怕就是这个原因，这个貌字的偏旁是不能去的，李斯只从文字的省改上着眼，忽略了“君子豹变、小人革面”的思想，所以这个字的省改没有被接受。后来的宗庙里，要挂祖始的画象，故曰：庙之言貌也。《说文》：“庙，尊先祖貌也。”《释名·释宫室》：“庙，貌也，先祖形貌所在也。”可见这个貌字是很有讲究的，后来段注单纯从语言上作解释：“容，言其内；貌，言其外。引申之，凡得其状曰貌。”如说，人不可貌相，即不可从外表来评人之得失。因为当时是就虎豹的文采来说的，所以就着重在外表，大人君子是无需革面洗心的，他们只要增加点文采。所以《论语》上说：君子不讲文采的话，“虎豹之鞹（治去了毛的兽革），犹犬羊之鞹。”即是说，没有文采，虎豹就沦同犬羊了，就没有貌了。

“份”，《说文》：“文质备也。从人，分声。论语曰：文质份份。彬，古文份，从彡、林。”我们现在均作彬，不作份，如说彬彬有礼。这样，小篆正体的份、战国古文的彬，二字之间，还是选用了古文这一字形。我认为，份字从分，彬字从林，都是取多的意

思。不过，那是后来从字形上看，从字源来看，从林的字往往假借从分，所以，取彬不取份，是取的本字。

“睹”，《说文》：“见也。从目，者声。覩，古文从见。”我们现在从目、从见两种写法都可以，这已经是2000年以来的事了，小篆并没有完全取代从见的覩字。现在国家公布的字形表，从目作睹，那就是取小篆正体，我认为是对的。但各种大中型的字典上都还要注明有从见的，从字形表现意义来说，是否是从见更为切合一些，因为睹，见也，要不是这一点，为什么古文中的这个字能有这么大的生命力呢！

从这类字的情况看来，战国时代六国的文字也不是全都不取，六国的人民在数量上还是占着大多数，不过秦国的政治、经济和文化，在当时居于民族发展的中心的地位，它居陕西，那里又一直是周文化的中心地，秦与那个传统相衔接，它就在政治文化上居于优势了。我国的语言文字，就以小篆为基础，综合若干六国文字中的合理的有生命力的东西，作为历史发展的一个阶段而存在，并不断地影响于后代。从小篆朝前看是如此，从小篆往后看，则小篆所决定或影响于后来的因素，又处于需要继续不断地省改的过程之中。从《说文解字》中的情况看，秦汉时期的或体字很多，一般说，或体字不会长久并存，需要有个选择，有个统一的形体。如上述的“蚍蜉、蜘蛛”之类的字。但是，之后的省改和小篆的“或颇省改”比较，似乎在程度和范围上都要小得多。隶书是小篆以后的重大改革，但那

是集中在文字的笔画上，以方笔、以直笔、以简短明快的笔画为主，从而出现一个全新的格局。

以上所述，其省改大多出于文字内部规则的需要，文字书写的需要，还有一部分情况是出于字形表达意义的需要。人们的思想观念在不断地变化发展，就要求在字形上也相应地有所改革。当然，这种改革应该服从文字内部的已有规则。试举以下情况为例：

“君”，《说文》：“尊也。从尹、口，口以发号。𠱠，古文象君坐形。”段注：“尹亦声。”说文：“尹，治也。从又、丿，握事者也。”尹字下，《说文》也载有一古文字形，上部亦从艹。艹，即左右手相奉承，表示恭敬认真慎重之义。唐兰说：君，本王臣之称也。春秋之季，诸侯之大夫强盛擅权，僭窃名位，反多自贬而称君矣。（《辅仁学志》七卷一、二期，引文有删节）那些僭窃名位之辈，自然无需再双手奉承了。因此君字的古文字形也就不取了。自甲骨文以来，这个“握事”，本也可左右手捧握，也可仅右手握持。到小篆的时代，均已作从口，尹声。《说文》只是载一个古文的字形罢了。

“國”从囗（古围字），从或。《说文》段注“古或、国同字。”我们现在比段玉裁看到的古文字多多了，情况比他了解得多。如《毛公鼎》是清道光末年出土的，段玉裁是乾嘉年间人，没有能见到。其中的两个“或”字，一般均认为是国字，也可能是域字。因为有了“我邦”、“四方”的说法，说“我或”、“四或”该即我域、

四域之义，然域字本亦作或，后才分化出或、域、国三字。或字假借为代词和连接词，作区域义，即加土旁，作邦国（大曰邦，小曰国）义，即加口。与加囗旁的同时，还有几种写法：有的加匸，与区域的区同一形旁。匸从一从乚，故也有加乚（即隐字，指隐蔽偏僻的地方）旁，于右上方作一或字的。还有左旁从邑，右旁从或的。我认为就是由于国家的范围、守卫（围、卫字皆从韦、韦字的繁体写法，中间又从口，音义皆从围）的观念，越来越加强了，需要四面封闭，匸字只有三面，乚字只有两面，都不够了。故文字也从围，作国。这里还有一个问题，《说文》说，或字从戈，以守其地。这也是后来附会的说法。因为国家的存在，确是非干戈不行了。但是在金文中，大多还不从戈，而是从弋。弋，木橛也，故有标志、界椿之义，或从弋，并从弋声，主要是表示界划、疆域之义。《毛公鼎》的两个或字，也应该说是从弋的，只是第一横画长了，与弋字相交，成了戈字。在古文字中，弋、戈二字往往混同不分。这是早就为许多古文字学家认同了的。国字之从囗、从戈、与国家观念的变更分不开。

"廟"，《说文》："尊先祖皃也。从广，朝声。庿，古文。"古文庙字，从广，苗声，为什么从苗得声，有什么涵义，我们现在不知道了。庙从朝声，金文中大多已如此，小篆于此二者之间作了选择，《说文》段注："小篆从广、朝，谓居之与朝廷同尊者。"那时，朝廷的一些重要集会及决策之所，往往就在宗庙，家天下与宗族观念、尊祖的观念大为加强了，因此，庙字从朝。

“姻”,《说文》:“壻家也。女之所因。故曰姻。从女从因,因亦声。[illegible],籀文姻。”今说婚姻,本可作昏因。对男方来说曰婚,昏时娶也;对女方来说曰因,往因之也。显然,这已是父系社会中的观念,女方依靠男方。我们的古籍中一再记载,更古的时代,还有一个子女“知其母不知其父”的阶段,即母系社会,那时候大约是男方往因女方了,或者就无所谓谁依靠谁,连家庭也不存在。后逐步发展了宗族和家庭,“媒,谋合二姓也”,两家谋合,是谁依靠谁的观念并不强烈。《说文解字》解释妻字说:“妻,妇与夫齐者也。从女,从屮,从又。又,持事,妻职也。”这是一个男女齐等的观念。姻字作[illegible],即从渊声,就是一个齐等的观念。渊,《说文》:“回水也”,即水流汇合在一起。汇,回也。对于后代的发展来说,此时此地的谋合,就是一个渊源。这并没有涉及谁依靠谁的问题。所以,小篆取姻,而不取籀文之字形,就表现了后代的观念。

“[illegible]”,上文已经说过,是木字无头,伐木馀也,此是古文写法。古文中还有一种写法,左旁为木,右旁为大字下一个羊字,小羊之义,即是可以指草木,也可以指牛羊,其再生者曰“[illegible]”。至小篆,又有两种写法,一作木旁一个獻字,一作薛下一个木字,即蘖。小篆以前一字为正篆,后一字为或体。由隶而楷,大家选用了蘖字,指树木砍伐后旁生之枝芽,引申指一般枝芽。从蘖字又派生孽字,从子,薛声,指仆妾所生之庶子,区别于正妻所生之嫡子,取旁出分支之义。“庶孽,众贱子,犹树之有孽

生。”(《公羊传・襄公二十七年》何休注)“孽者,蘖也,树木斩而复生谓之蘖。”(《诗经・白华序》孔疏)薛字是什么意思呢?字本从辛,罪也,𠂤声,危高也,故其本义为大罪。庶孽皆贱而有罪,故有罪孽、妖孽之说。《红楼梦》中称贾宝玉为小孽障,其实他是嫡亲儿子,不过是恨中有爱地说说而已,一忽儿则又称他是小祖宗,就在这个血统问题上作弄他。总之,蘖这个字的四种字形,从籀篆到隶楷,最后取了这个从薛的字,是与宗族、世系、血统观念的膨胀分不开的。《说文解字》中分别记载着这个字的四个字形,可说是集其大成,使我们得以看到这个字的字形发展过程。

“五”,《说文》:“五行也。从二,阴阳在天地间交午也。×,古文五如此。”段注:“小篆益之以二耳,古文象阴阳午贯之形。”其实,五字从二,表天地之间,并非从小篆始,大篆中已从二,甲骨文中大多从二,有些不从二。不从二,仅是交错的两笔画,即是表示事物交错之象,未必一定是阴阳二气,我们只要看看从五声之字便可明白。如齿部的“龉”,牙齿的交错叫龃龉;牛部有“牾”,物相抵触曰抵牾。自阴阳五行之说起,把它概括到带有一定哲理的高度,并使用了“五”这个字。所谓“天有三辰,地有五行。”(《左传・昭公三十二年》)“五行者,品物之宗也。”(《风俗通・皇霸》)五、午,二字通用,实即一字。午,交也。《史记・律书》:“阴阳交,故曰午。”五,字从二,是否当时就是指天地之间,也可能是指两物或两方面交午,有些文字学家

认为大概也是后来赋予的解释。阴阳五行之说,在历史上一度是很流行的,它也深入到了语言文字学中,象许慎这样的语言文字学的大家,也是信守不渝的。因为文字表义规则中,时有以上横表示天(如天字的上横)、下横表示地(如旦字的下横)的例。

社会的物质和精神两方面的变革,必定要或大或小地对表义的文字产生影响。在这方面还有许多的事例可举。鼎、鬲之类的皿早已不大用了,它们也就不再作为部首字而存在。玉石贝壳是石器时代、渔猎时代的主要珍宝,也已经过去了,有关贝玉的一些重要字还存在着,大批的字则消失了。人和石头的关系,已疏远得多,这个关系的内容大为改变,依靠石头来开拓世界的这个"拓"字,却还存在,它从手,石声。文字的变迁,远不是随着事物和人一起变迁,特别是重要的常用字,很多原始时代的字现在还用着。弓箭是长期以来一直使用的先进工具和锐利武器,现在很落后了,有关弓箭的常用字如强、弱、发、射等字仍然很重要。强,弓有力也;弱,弓少力也。"有"字是渔猎时代的字,从肉,又(即右手)声,即是右手去占有肉,因此为占有义。肉是渔猎时代人们的主要食粮,因此成为占有的主要对象,故以肉字为形声字的形旁。那时候,人们占有的不是什么重要的生产资料,只是一些肉而已,就象《诗经·伐檀》中说的:"不狩不猎,胡瞻尔庭有悬貆兮?"有字的意义有许多引申发展,成了现代常用字中频率最高的第七个

常用字。(根据国家语委公布的常用字频度统计)。冶金工业的大发展,多种金属的发现和广泛使用,使金旁的字大为增加了。由石耕到辰(即蜃、大蚌)耕,再到铁耕,锄字从金,也是铁的了。《说文》:"钮,印鼻也,从金,丑声。珇,古文钮从玉。"这就说明,本来印玺是金属的,少数是玉石的,战国至秦汉时代出现了大量的铜印,故以金旁的钮字作正篆。就是玺字,本也只从金或从土,后才从玉。但是,事情远非这样简单,我们现在最主要的各种工具,莫过于各种金属机械制品、各种工作机床及发动机,这个"机"字,却仍然是木字偏旁,从未有人写过或体的金旁。《说文》:"机,主发谓之机。从木,几声。"墨子制作了世界上最早的飞机,飞了几小时,称作"木鸢"。诸葛亮制作了运输机械木牛流马,也是木制的。又如织布机,"不闻机杼声,唯闻女叹息。"它长期以来也是木制的。所以这个机字就很稳固,它的偏旁也很稳固。究竟什么样的字形要省减,什么样的字形作增益,又什么样的字形加以改革,大体说说可以,要说得精确,就很不容易了。粗略地说:文字也具有语言的特性,表现了巨大的历史稳固性,但是它局部的增损与改革之例,又总不断地出现着,有时稍多些,有时较少些。小篆的"或颇省改",可说是我们4000年左右文字发展史中最为显著的具有阶段性的时刻。

有时看来,主要是社会的因素促使文字变化,有时似乎只是文字的内部规则在起作用,然而两者总是结合的。社会促使

语言文字发生符合内部规则趋向的变化，如始终坚持文字的表义性、合体字的发展、形声字的格局、常用字的假借等等，而这些文字内部规则性的变化又总是完全为社会生活中所理解而接受的。

2. 《说文》与李斯秦刻石的比较

宋代徐铉校定《说文》，在书后附了一篇《篆文笔迹相承小异》的文章，论述了小篆使用中发生不同写法的问题，共举了13个字。其中有6个字注明是把《说文》与李斯所书秦刻石小篆比较之后所发现的不同写法。这6个字是：亲、言、彳、贝、无、长。清代杨锐据此说：李斯刻石文“盖指峄山、泰山、琅邪台诸碑言也，今以碑文与《说文》异者，实不至此。”他又把两者加以比较，举出了36字，加上徐铉所举，共42字。但是杨锐所举中有两字是说文中没有的，就无所谓是刻石文与《说文》的差异。又有一个字，《说文》已指出有或体，即“流”字。《说文》在“流”字的右边还有一个“水”字，但《说文》还说明篆文也可以不再加“水”，即同今“流”字，这正是李斯省改之处。这样，实际是39字写法有差别。

这39字之差情况怎样呢？各个时代都有一些或体字，即一个字可以有两种写法，这不足为奇。39字中大多数可以看成或体。因为从六书的角度看，从训诂的角度看，都可以讲得

通。只有个别字，在字形的理解上有重大差别。

可看作或体者如："皇"，刻石文从白从王；《说文》从自从王。然而《说文》卷四上自、白(非黑白之白，读同自)二部相连，《说文》："白，此亦自字也。省自者，词言之气从鼻出，与口相助。"段注："故其字上从自省，下从口，而读同自。"可见，皇字从自或从白，完全是相通的，两字读音和意义没有差别，只是在六书的分析和笔画上有所差别罢了。

"乱"，繁体作亂，它的左旁下部从又，刻石文从寸，《说文》从又。然而从寸与从又也是相通的，因为"寸"即从又从一。如尉，从寸，可是它本从又。

"极"，繁体作極，从又，刻石文从攴，《说文》从又(亟字从人、从口、从又、从二)。然而攴字从又卜声，又、攴都有以手操作、治理之义，从又与从攴，意义也是相通的。

"动"，繁体作動，从力，重声，刻石文作童声，《说文》作重声。然而童字从䇂，重省声，故也是相通的。

"戎"，刻石文从戈从十，《说文》从戈从甲。然而在金文中，"十"即古文"甲"字。故刻石文取了一个金文写法，我们现在看到甲骨文中天干的第一字也写作十。《说文》中也说："古文甲，始于十。"甲字的写法，金文中也已见，只是中间的一竖没有伸下来。类似的情况还可举李斯的"斯"字，从斤，其声，刻石文作其字里面两个巴岔，《说文》则作一个巴岔。《说文》箕字下说，有几种六国古文的写法，只作一个巴岔，而两种籀文的写法一

作两个巴岔，一作一个巴岔。所以，李斯对自己的名字，是取传统籀文的写法。。那么为什么不取省繁的写法，只作一个巴岔呢？据《说文》载，一个巴岔的其字，外面还有一个匚字，籀文的写法就更繁了。从这一例可见，小篆省改的同时，还注意谨守传统，并非一味求简，至于再进一步求简，作一个巴岔，成为规范的写法，又是后来的事。刻石文中把用作代词的“其”，一律写为一个巴岔，也可算作一个过渡吧。

还有一种情况是笔画上的问题。如“亲”字，从木，辛声，刻石文把辛、木二字连写时，中间省了一横，《说文》则不省。“彳”字，《说文》说“象人胫三属相连也”，刻石文则稍异，似二属之形。我们现在所采用的还是刻石文的写法。“献”，繁体左旁下从鬲，鬲字的上半部分，刻石文作曰，《说文》作一横一口字。又如“高”，刻石文作高，是传统写法，《说文》作一点一横一个口字。这两字，我们现在是采用《说文》的写法。这些大多是书写习惯，传写中有一点不大的出入，是文字现象中常见的。至于“以”字，刻石文从人，ㄖ声，《说文》不从人，只作ㄖ。攻战的“攻”，刻石文作功，按《说文》则应作攻，击也，从攴，工声。这也是文字的假借或通用。

诸如此类，我们认为都不能看作是刻石文与《说文》之间的小篆有什么重大差异，徐铉也只说作“小异”。除了绝大多数字，两者一致，少数字的差异，在形、音、义上也可以说得通。相反地可以说，从刻石文到《说文》，虽相隔 300 年，两者的小篆

完全是一脉相承的。

有个别的字，可以作为古文字的研究课题，如长、数二字。“长”字历来纠纷很大，今文学派说“马头人为长”，《说文》完全提出了另一种说法，刻石文的长字，写法与《说文》又有较大差异。今所见秦汉篆书中长字，笔画虽小有变化，却无一与今本《说文》之长字相同。现代古文字的研究又提出了一种完全不同的讲法，根据甲骨文，是人字头上三撇，象披散的头发，故长的本义是头发长，与头发胡子有关的字皆以髟为形旁，髟即从彡从长。这个说法是很好的。如此说来，刻石文与《说文》的字形又是从何而来，都是可以研究的。刻石中的“数”字与秦简同，与《说文》的数字也大有差别，也可以作专门的讨论。这里就不多说了。

3. 李阳冰的失误与两徐的正谬

任何巨著都不免有一些缺点错误，这并不降低巨著的价值，相反，因为是古今巨著，为之补阙或妄改的人就特别多，有的是出于科学的诚意，有的是为了抬高自己，正表现了他自己的浅陋，遭到了后人的非议。前一种情况如，与许慎同时的大科学家张衡就对《史记》提出了 10 多条意见。之后，许多精细的《史记》研究家先后指出《史记》的疏漏。《说文》的情况也是如此。汉魏六朝，人们即已尊崇《说文》。如东汉郑玄《考工

记》注中即已开始引用《说文》,《三国志·魏书》中的江式传、李铉传、赵文深传中都记载他们研究和运用《说文》的情况。历代在传抄过程中有些所谓“浅人妄改”,就不说它了,第一位有名的研究、整理、刊定《说文》的是唐代李阳冰,他对《说文》提出了许多另外的解释和修改。在他之前,如颜师古注《汉书》,李善注《文选》都认真引证《说文》,是很尊崇的态度,他则不同了。宋初徐锴著《说文系传》,书后专门写了《袪妄篇》,批评李阳冰对《说文》的修正是不能成立的,故曰“袪妄”。从此,阳冰的《说文》刊定本就失传了。这就说明,人们赞同徐锴的批评。徐谐总共提出了 56 个字的问题,大多数是正确的。

举几例来说说李阳冰的错误以及徐锴的批评:

“幺”,《说文》:“小也。象子初生之形。”阳冰云,厶,不公也,重厶为幺,蒙昧之象也,会意,非象形。这样,李阳冰从字形到字义作了完全不同的解释,还不是局部的修改。徐锴说:“《尔雅》:‘幺,幼也’,真是幼小之称,非为蒙昧,阳冰妄矣。”后来的《说文》研究家及古文字学家提出了许多从幺的字,均有微小之义,如幼,少也;丝,微也;幾,微也。并引《通俗文》:“不长曰幺,细小曰𢆶。”所有这些语言文字内部形、音、义的关系,都说明它是微小之义,而无蒙昧之义,至于字形,清代以来也曾提出一些不同解释,认为幺字无“子初生之形”。如朱骏声提出概是糸字之省,糸,细丝也。这样,在篆文字形上更切近于幺字,意义仍为细小之义。但一般还是尊重《说文》的解释,有的

认为幺字的篆文与包字(从巳,勹声)内的巳字篆形相象,即还是“子初生之形”。这都是讨论问题,任何时候都是无可非议的,与无根据的妄改根本不同。

“血”,《说文》:“祭所荐牲血也。从皿,一,象血形。”段注:“在皿中也。”阳冰云:“从一声。”意即为形声字。血、一同韵部,古音学发展以后,说明血、一同为质部字,符合阳冰的说法。但徐锴说:“血无可以象,故象血在此,便见于器。若言一声,则惟有皿在此,但见器尔,岂关血乎?阳冰此义最谬。”这个批评完全是正确的。有关器皿的形声字如盘,从皿,般声;盃,从皿,不声;盂,从皿,于声。若是血,从皿,一声,人们将问这是一种什么器皿,就无从得出血的意义。还有一个问题是:一,何以就象血?象水、象什么饮料,不也可以吗。王筠《说文释例》血字下归纳了以“一”作象形或指事的情况,如“雨”字上面的一横象天,“立”字下面的一横象地,“才”字以上面的一横象地,“毌”以中间的横象钱贯,“夫”以大字上面的一横象头上的簪,“冖”字上面的一横为覆盖在上面的东西。作指事的,如“甘”字中间的一横,口中含一,表示味道;“于”字上面的一横表示出气之平;“寸”字中间的一横(楷书作点,篆书作一短横)、“朱”字中间的横,都只是作为一个记号,一个标志而已。如今皿上之一横(楷书作撇,篆书作横)便可以象在皿中血,用以祭祀者,而皿上有“水”字,便是益(即溢出之义)字了。可见,以一横作象形或指事,表示某种事物,不只是一个血字如此,是“往往有

之"的，在不同的场合表示不同的意义。若是"一"表示声，于字形和词义就都讲不通了。

"豸"，《说文》："兽长脊行豸豸然，欲有所司杀形。"段注："凡兽欲有所伺杀，则行步详审，其脊若加长。豸豸然，长貌。文象其形也。"下为长脊之形，则上为兽之头，是一兽的整体的象形字，阳冰云，从肉、力。即谓其头部之形，乃一肉字，长脊部分，乃一力字，以其笔画之形似而附会之。徐锴说："臣锴以为此象长脊，阳冰以为猛兽，妄云肉力，且无足之虫亦谓之豸，岂是力乎。"他也说对了，主要是从肉从力，怎样会意？又有何佐证？不能凭空臆说。许慎之说，所以能对后人形成权威，受到尊崇，它与多方面的形音义皆能符合，即在语言文字的体系中，相互联系而不悖，可以多方引证而使人信服。我们现在又有许多古文字的史料发现，从甲骨到金文，也能证实《说文》之说。甲骨文中有好些兽的象形字如马、象、虎等等，都和豸字是一个类型，上头，下左为足，下右为长脊。还有"鼠"字也是这样，一条长尾巴拖到下面。虎字更是张大了嘴，连牙齿都写出来了。金文中的情况也是如此，如《貉子卣》中的那两个貉字，张了大嘴，是很形象的。所以，《说文》的解释得到许多新的引证，是无可怀疑的。

总之，李阳冰对许多常用的字轻易地否定《说文》的解释，遭到了后人的反对。就如阳冰的冰字，《说文》说是象水凝冰之形，段注谓"象水初凝之文理也"。阳冰则说是象冰裂之形。徐

锴说："冰之初结，其状如此，岂有不象冰之结而象其隙罅，其妄甚矣。"这个批评意见也是非常合理的。

还有用未曾有过的意义来释字的，用假借义来释字的，都无疑不能成立。各举一例如下：

"一"，古文作弌，还有二、三，古文作弍、弎，皆从弋。阳冰曰："弋，质也，天地既分，人生其间，皆形质已成，故一、二、三质从弋。徐锴说，弋之训质，苍雅未闻。即训诂上未曾听说有这个意义，既无此义，何以能解释字形呢。弋，橛也，即是一个本橛子，常常用作数的标志或记号、筹码。如代表的代，从弋，即是用它代表一个什么意思，所以在数上加一个形旁弋。徐锴说，实际上就是一个、二个、一枚、二枚的意思。个字从竹，枚字从木，弋就是木橛。其中并无任何神秘，与天地初开，混沌世界，一分为二，上天下地，有什么关系呢。这时候，天地之间才有了物质，因此弋训为质，把这种原始的哲理思想用之于文字训解，就很难说通了。

"尗"，即菽，本指豆子，《说文》："象豆生之形"，段注："以一象地，下象其根，上象其戴生之形"，即有两瓣戴于茎之顶。叔，从又从尗，即用右手去拾豆，叔苴，为拾麻籽。这是叔字的本义，假借为叔伯之叔。李阳冰却说："父之弟为叔，从上、小，言其尊，行居上，而已小也。"这样，他就完全杜撰了一个解释，假借义只是假借一个语音相同或很相近的字来代表此字此义，假借义与字形是毫无瓜葛的。又如"路"，从足，各声。各者，

路各别之义，阳冰说，非各声，为辂省。徐锴说，周礼“车辂”字多借“路”字，则先有路字，后有辂字，不得云路从辂省也。这便是李阳冰违背了语言史的先后顺序，或者说是颠倒了历史。

所以，李阳冰是一位著名的篆书家，但他对篆文字形的研究却有许多不能成立。今人姚孝遂指出李阳冰对龠、封、亥等字的解释是正确的，并认为“李阳冰是第一个敢于对许慎的说解大胆提出怀疑，并明白地表达自己不同见解的学者。”这话也不算错，第一个敢于怀疑许慎有错，许多怀疑错了，也有一些是想对了的。那我们就肯定其正确的部分，批评其错误，引以为戒。而且随着文字学研究的深入，还会有一些是非问题要从新判别，是否可以这样说，李阳冰对小篆和《说文》学，有功有过，功很大，过也不少。文字学研究中的主观主义是不断地有所表现的，是文字学发展不够成熟的表现。宋代的王安石在这方面也受到不少批评。但凡文字学中的主观主义发展起来，就总不免要跟《说文》不同程度地对立起来，这并不是说《说文》就是100%的科学，它也有不少主观的东西，如它对天干地支的字所作的解释，大多受了批评，有些神秘主义的东西、忠君的东西，也不能成立。上面所说李阳冰对“一”字的解释，包括徐锴的批评，都受有《说文》一字释义的影响，什么“道立于一，造分天地”之类，要一直追溯到人类诞生之前，就已经有“一”字存在了，这不是很神秘了吗。然而《说文》基本上是科学的，符合汉字发展的历史面貌，语言文字学的发展，古文字的

重大发现，都考验了它，肯定了它。

如果说，唐宋时代文字研究中的主观主义，如上所述那样，是比较简单浅显的，包括批评这种主观倾向的《说文系传·祛妄篇》也比较简单。到了清代，则文字、音韵、训诂之学获得了空前的发展，克服许多主观的成份，大大提高了科学性，这时候的主观成份，也比较复杂深刻了。

试从“受”字说起。《说文》：“受，相付也。从𠬪，舟省声。”段注：“舟省声，盖许必有所受之。”即段玉裁相信许慎这样说，中间必有道理。可是，当《说文》说：“哭，哀声也。从吅，从獄省声。”段注于此说：“许书言省声，多有可疑者。取一偏旁，不载全字，指为某字之省，若‘家’之为豭省，‘哭’之为獄省，皆不可信。”他认为哭本指犬嘷，而移以言人。“家”入豕部，从豕、宀，“哭”入犬部，从犬吅，皆会意，而移以言人，庶可正省声之勉强皮傅。这就完全修改了《说文》。而哭字本指犬嘷的证据又何在呢？家字本指猪舍的证据又何在呢？《说文》中有很多省声字，而省声是汉字省改发展中的一条重要规则，是不能根本否定的。象“哭”字为獄省声，是否正确，还是一个没有解决的问题，我们肯定它或否定它，都需要有充分的证据。象“受”为舟省声，大量的古文字资料，从甲骨到金文，都从舟声不省，段玉裁没有见，这说明“舟声省”是完全正确的。

再举“帝”字为例，《说文》：“帝，从二（古上字），朿声。”可是，近人从吴大澂、王国维，到今人郭沫若、姜亮夫等，都是古

文字学的大家，都根据甲骨金文的字形，认为帝即今之蒂字，字形为花蒂之形，从而引申为谛、缔二字的缔造之义。应该说，这个意见是很好的。但这里也不是没有问题可以讨论了。若是不从朿声，却还有几个从帝的字，既有朿声，又有朿义。朿，即刺。摘，从手，啇(即啻)声。啻，从口，帝声。摘，即为刺取之义。又镝，也从帝声，镝为箭镞，也取尖锐如刺之义。这都是花蒂之义所无法解释的。两种解释各有优点，也各有一些自己难以解释的字，所以还有问题可以研究，还没有到作结论的时候。

自从甲骨金文大量发现以来，我们凭藉《说文》去研究它们，它们又返过来检验《说文》。我们现在有很多地方对《说文》提出了怀疑，甚至否定《说文》，小至一个个象形字，提出完全不同的解释，大至一些重大的规律问题，加以动摇。这是很自然的，在大量新的古文字资料面前，难道不应该提出许多新的设想和推断吗。我们不能把《说文》当作紧箍咒那样，去束缚我们的手脚，但我们也不能轻而否定《说文》的解释，要通过深入的研究，寻求充分的根据，来求得正确的结论。

“衣”字，在甲骨文的研究中，认为它的字形就是象襟衽相互掩覆之形，与《说文》的解释大相径庭。《说文》：“衣，依也，象覆二人之形。”显然，覆二人就是相依之义，衣有相依之义，故依字从衣。否则，象衣襟掩覆，何以得出相依之义。我们应该把两种解释加以比较，用以联系形、音、义中的各种问题，求得

周全的解法，这就是我们现在方法进步、研究深入的表现吧。在甲骨文研究中还发现衣字有集合、会合之义，这和相依之义相近，这也是应该考虑的因素，因为一个字的若干意义之间、同这个字有音义联系的若干个字之间，是不可分割地构成一个体系的，这是现代的观点和方法。

声训，即联系语音解释意义，是重大问题。《说文》中有大量声训。我们现在对声训提出了大量意见，有许多是中肯的，但是认为《说文》的声训，甚至汉代的声训大多是主观的，基本上都是唯心的，是否适当呢？干支方面的词只是语言中很小一部分词，我们是否对大量常用词中的声训逐一作了调查和研究呢？我认为，声训是我国语言学中的精彩部分，它逐步克服自身的一部分主观成份，走向科学化，从而取得更大的成绩。若是传统的声训被抛弃了，那么字源、语源的研究，甚至整个汉语发展史的研究，都将成为很难进行的事业了。

三、小篆的文字特征

汉字有整齐的形体，从无序到有序，又有它若干种基本笔画，一切的字形和它的一切笔画都是由若干种基本笔画构成，这是经过多少年的书写，逐步总结形成的，并不是由哪位仓颉事先作的规定、设计。小篆的历史发展过程也是如此。

1.小篆的基本笔画

小篆的基本笔画是两种：直和弧。有人说还有圆点和方折，即使有，也是很少的。金文中有圆点，小篆中一般只是短的直或弧，如《泰山刻石》中“金、尽”等字中的点，都不是点，不过其中昭隔的昭、昧死的昧，两字“日”旁中的点，不象短直了。石鼓文中“时、日”二字中间的点，也不是短直。但是其中“杨、汤、阳”三字中的“日”字，中间便明显是短横，“彤、雨”等字中点，也只是短横。又如湖北睡虎地出土的秦简中，也很难说没有点，不过那已是介于篆、隶之间的字，点这种基本笔画，开始呈现发展的趋势。如“主”字的点，着笔时重，向下出锋。“然”字

中“火”旁的两个点，“犬”旁的一点，也是向下或略向左右两方出锋，恐怕这正是小篆的为数不多的典型的点。楷书的点往往先出锋，后圆收，呈瓜籽形，小篆的点相反，先圆起，后出锋。但是象《泰山刻石》等典范小篆中，有圆点也很少。基本笔画中不列有点，也是可以的。

小篆的直，有横直、竖直。小篆还有一种斜直，是楷书所没有的，如《泰山刻石》中的“其、思”二字，中间都是交叉的两道直笔，“鬲”字的最后第三、四笔，表示鬲上的花纹，也是交叉的直。这是从大篆中来的，那里还有很多，发“囱”字中间，象交木之形，“西”字中间象鸟巢之形，“网”字中间象交丝之形。这种斜直的笔画到隶书中也还存在，楷书便变成撇与点的交叉，或者就转换为其他的笔画了。小篆中还有少量的自右向左的横直笔画，如“宀”字，楷书三笔完成，篆书两笔。它的横画，由中间的点开始，一半向左、一半向右写成。又如“自、白”等字的小篆写法也是如此，它的第一笔撇自上而下，然后一半向左、一半向右，完成上面的横直。隶、楷中就都没有这种自右向左的笔画了。

小篆的弧，种类更多，弧背朝上的称上弧，朝下的称下弧，朝左的为左弧，朝右的为右弧。弧的弯曲程度，大小无定则，而且一笔之中，弧度大小亦可变化，并不象圆周那样匀净。弧的方向始终不变的，称作单弧。如“八”字，就是由右弧与左弧相背的两笔构成的。除了单弧，还有复弧，即一笔中包含有两三

种弧。如“幺”字，由两笔构成，第一笔先作左弧，再转为右弧，第二笔先作右弧，再转为左弧，两笔相对相交。小篆的“公、欠、行、肉、心、出、水、包、子、女、刀、虫”等字，全都是由不同形态的单弧与复弧笔画构成的。

小篆中还有许多是直笔与弧笔的结合。如“木”字，先写一竖，表示本之体，然后分四笔，写一个下弧与一个上弧，象木之枝与根。试看《泰山刻石》中的“本、相、昧”等字中的木字，看《说文解字》中的木字，它们象枝与根的末端部分，都是明显的直笔，即它们的枝与根都是直笔与弧笔的结合。又如小篆“乃”字，起笔是横直，接着便是复弧形的笔画，是直与复弧的结合。又如“己”字的上半部，两个往还也是直与弧的结合。

小篆的笔画转折处，大都是圆转，与隶、楷的方折形成鲜明对照，是小篆与隶、楷的重要区别。还有，小篆很少有点，均作短小的直或弧，这样，小篆笔画的长短参差变化多。如三点水，小篆不作点，是一道上下的复弧，左右各两道短弧。这种短的直或弧，到隶、楷中大多化而为点。但是隶、楷中相同的笔画组合在一起时，必定要作长短参差的变化，如“二、三”两字，笔画长短皆不等，自大篆到小篆则都是相等同的横直。四方的“四”，便是四道等长的横直。又如“王、玉”两字，包括它们作偏旁字时，在秦刻石及《说文解字》的小篆中均作等同的三横直，隶、楷中也皆作长短的变化。这样，小篆与隶、楷，笔画的长短变化多端，成了它们的共同之点，只是长短变化的内容完全不

同了。

总之，小篆基本笔画的特点是婉转联绵，圆直相间，与隶、楷的笔画平直、简短、明快、多方折、多点钩的格局大为异趣了。

2. 小篆的纵势

纵势是书法上的说法，与隶书取横势成鲜明对照，即是长体与扁体的差别。甲骨与早期金文，大多纵横大小或左右歪斜，没有定则，随着字形的构造自然而然。

逐渐地写得长的字较多了这可能是一种心态的表现吧。如"受"字，从甲骨到大小篆，均作上面一个爪字，下面一个又字，爪是向下的手，又是向左上方的手，中间一个舟字，便写作自左上方到右下方的斜长的字形。它没有写作左右两手相给或内外两手相给。又如"涉"字，甲骨金文中常作从左上到右下的水字，水的两边各一止字。石鼓文中的"涉"字端正了，上止字，中水字，下向左的止字，成纵势，也没有取两止左右渡水之形。"山"字在古文字中都是向上的，水字就上下左右各种流向都有了，后来才写成上下的多，到小篆便一律都是上下取纵势的了。石鼓文是大篆到小篆的过度，这种"涉"字的写法，便是倾向于大篆的表现。

有关动物的字，大多写成自上而下的纵体，如"鸟、隹"两

字，都是昂首的，似乎是栖息之形。但是“马、豕、象、兔、豸、鼠”等字都作纵体就不易理解了，因为它们的活动都是横向的。金文中有些“鱼”字给我们一个启发，鱼鼻上挂有一个绳系之形，原来这是一条被捕获提起的鱼，故鱼字不作横游之形。如此说来，“豕、兔”之类亦皆为捕获悬挂之形，是渔猎时代的生产成品了。诚如《诗经·伐檀》所述：“胡瞻尔庭有悬貆兮”，是所述的“悬貆、悬特、悬鹑”等等。人的眼睛都是横的，但是在文字中只有极少几个字是横目，如“曼”字的中间部分为“目”字，“鳏”字的右上角为“目”字，绝大部分“目”字均取纵势。但是在甲骨金文中，“目”字大多为横的，“䀠”字就是两个横写的目字并列，表示左右而视，或矍铄或惊惧之状，也有各种不同角度的目字。到小篆便顺应纵体的大趋势，大多取纵势了，这种变化，主要是到文字内部的变化情况中去找原因。又如“牙”字，人或动物的牙齿都是横列交错的，最初的象形字正是如此。到小篆也便一律地变成纵势了。

在秦篆以前，纵体的篆字格局便已存在，如《大克鼎》、《毛公鼎》的字体便是如此了。但《散氏盘》的字就不是如此。文字的规整一律是逐步形成的。

由于要把每一个字都纳入纵体之中，势必要把一些上下的笔画，多加伸展，以发展纵势，这样就形成了小篆的所谓伸头垂脚。如《泰山刻石》中的“石”字，它的撇下垂到最下的地方，它的口字，象石之形，则仍居垂脚之上。又如其中的“久、

也"二字的最后一弧笔,"其、具"二字的最后两笔,都是垂脚,其它的笔画仍集中在上面的部位。头部舒长的,如其中的"山、曰、之"字,"曰"字从口,乙声,象口气之出。口字两旁的竖上出,乙字的头也上出,其它的笔画便居下部。也有少数的字没有头脚可伸,就只有"计白当黑"了,如"二、日"之类字,即是如此。《大克鼎》、《毛公鼎》的字虽体长,却结体自然,没有将笔画偏重在上部而垂脚,或偏重在下部而展头,石鼓的纵势则不明显。所以,字有头脚可展,该为小篆所特有。

关于小篆的纵势,纵到什么程度,从未有过确定的数据。如有的说,横与纵的比例是 2∶3,即 1∶1.5,也有的说是符合理想的黄金分割,即 1∶1.6 强,今传李斯所书《泰山刻石》与《琅邪台刻石》的纵势就不同。是否可以这样说,《泰山刻石》最为庄重和规范,纵横之间是一个适当的比例,纵势是适可而止的,《琅邪台刻石》的纵势更大,头脚更展,多作艺术的发挥。现存《说文解字》中的小篆,是徐铉临摹的相当规范的小篆,它的纵势也是适当的。徐铉临摹的《峄山刻石》,则纵势缩小,其中的头脚就收敛得多了。我们不知道当年李斯所写是什么情况,既然现存的二刻石可以变化不一,其余数刻石就也有可能是变化了的。至少可说,是徐铉临摹可以变化。所以,我们可以认为,小篆的纵势,程度上可以随人随地有所不同,风格也就各异,象《泰山刻石》、《说文解字》中的写法,是一个适当的规范的纵势字体。

书势，或称笔势，本是一个书法上的概念，文字讲字形，无所谓有势或无势，书法必须要取力取势。逐渐地，这种态势取得了规则的普遍性，也就成了文字形体的构成部分了。文字和书法总是分不开的。小篆的纵势是定则，但是各种不同程度可以随时变化，对于小篆的各种艺术风格关系至大，各家各派都是有所考虑和选择的。其实，隶书的横势又何尝不是宽窄不定的呢。只有楷书的方块字比较稳定，但也有变化，欧体字有较多的纵势，颜字、苏（轼）字便宽博，它的变化幅度很有限，但是效果很显著。象李斯那样，一块碑是一块碑的纵势，各不相同，甚至差别很大，在楷书中是少见的。我认为，若是要追求艺术的发挥，则以显著的纵势为胜，因为这是小篆的特色之一。不过也不可说死，若是大家都放纵得厉害，你收敛一下，就又成了艺术的上乘了。

小篆的字形，产生头脚问题，是纵势的结体艺术中必不可少的产物，是心灵手巧的艺术智慧的表现，艺术从来都是灵巧的事。若是每一笔画都要从头直通到脚，那就无所谓头脚，从而将是一件非常笨拙、呆板而又劳累不堪的事。必须有一部分笔画收敛，有收有放，所以就灵巧了。如《泰山刻石》中的“女”字作左旁时，只有一笔是垂脚，“如、始”等字中都如此。“男女体顺”的“女”字，则有两笔垂脚，并有长短之分。“人”字作左旁时，两笔都是垂脚，在“昧死”的“死”字中，从歹从人，人字作右旁，则又只一笔下垂。事情是非常灵活的。隶书发展横势的时

候，事情也是这样，它那一波三折、蚕头雁尾的一笔，是伸展得最长的了。它还有一条更进一步的规则，是小篆所没有的，即每个字中这蚕头雁尾的笔画，只能有一笔，或者有的字中一笔也没有，却绝不容许有第二笔。一定要讲究主次的区分。这比法定还严明，历来为大家遵守。小篆发展对称的艺术，对称的脚，就要一起垂下来，例如“其”字、“贝”字、“具”字、“矢”字，它们的两只脚，没有一长一短的写法。所以，它们之间有艺术思想、艺术方法论的不同。

在小篆中，头脚与对称的艺术并不矛盾，各献其美。有两个垂脚的时候，往往就是对称或平行。这里要说的一个意见是：当垂脚可有可无的时候，要提倡和争取有垂脚，以发展纵势。如“眉、盾”之类的字，它们的长撇以长长地下垂为胜，它们的目字的位置居上。楷书中撇和目字在一条底线上，隶书中两字的撇向左方取横势，篆书则写成垂脚。又如“鼓、设”之类的字，它们的末笔也以能下垂取势为胜。有了垂脚，它们左旁的位置自然就上升了，从而它们整个字的重心也上升了。

我们的方块字，每个字都有个重心，要求结构紧凑。楷书中有九宫格、米字格之类的说法，都是讲究字形的结构及其重心的。这对小篆就行不通了。凡有垂脚的，字的重心就在上位，凡是伸头的字，重心就在下位，没有头脚的字，重心就居中了。《泰山刻石》中好多都是重心居中的字，如“临立作制”“诏书”等等。重心居中的字，表现为体势稳重，小篆端庄的风格就更

突出了。这是一种风度。若是纵势大，头脚伸展，就象是要行动甚至飞舞起来，是风度翩翩的了。

象“一、二、五、白、自”之类的字形，它们没有垂脚，在楷书中当然写在方格中央，没有可讨论的问题。小篆中，把它们写在中间，重心居中，还是写得偏上，重心居上？这是两种写法，也关系到两种风度。如上所述，我们主张发扬小篆特色，争取头脚伸展，自然就主张把它们写于偏上的位置，重心居上。重心上下移动不定，是小篆结体活跃的表现。一般地说，艺术总是要求活跃一点为上乘。又如“西、因、四、旦”等类的字，我们也主张它们的位置和重心偏上，它们的下脚处虽成了空档，处在整幅小篆的布局中，仍是很适合的。它表现了参差，也就表现了活跃。这样说，并不是要强求一律，有人追求规正持重的艺术，不求过多的激荡，也是完全可以并应受到尊重的。

再说象“酌、酒”之类的字，它们的酉旁，无论居左或居右，我们也认为应该居上，不应追求下脚平齐，也不能居中，使上下同时出现空档，更不能居下。其目的仍在使酌字的右旁、酒字的左旁出现垂脚，结体出现参差，以此为胜。又如“宿、宣”二字，它们的“宀”字头，两边长长地垂下，呈覆蒙之状，这不仅是书法的笔势，也是象形字表示覆蒙之义，隶书才开始把“宀”字的两边收敛上去了，使它不妨碍下部的笔画发展横势。“宿”字下部的字，是否也在下脚取齐了我们也应根据小篆的作法，人旁是要下垂的，百(篆形非百字)字便提居上位了。“宣”字的最

后一横，是否与垂脚取齐？一般说，也应提居上位为好。《泰山刻石》中的宣字就是这样写的。又如"经、给"这样的字，右旁无垂脚，结体便应出现参差，突出左旁的垂脚。

可以说，小篆的纵势，是覆蒙、垂脚与参差之中的艺术。

小篆多覆盖，包裹之势，隶书则多承载和外露之势。隶把纵势之笔，或收敛，或向左右延伸，而把下部的横笔尽可能地蚕头雁尾，竭力张扬，对上呈承载之势了。故篆与隶，一个多覆，一个多载，一个纵，一个横，一个圆转，一个方折，各领风骚。这既是文字的形体不同，也是书法的艺术讲究。

四、小篆的艺术特色

小篆，是一个文字的概念，也是一个书法的概念。我们的文字存在于书法之中。书法的长期艺术实践中总结出的一套文字笔画和结体的共同写法，大家在书写中都遵守着，文字就得以美化了。前面所述小篆的基本笔画与结体，既是文字的，也是书法的。关于小篆的艺术，试就以下几点来讨论。

1. 全力追求艺术的平衡与对称

小篆的笔画，真正是横平竖直的。从文字来说，走到小篆这一步，第一次出现了严正的规范化局面。在艺术上，便是全力地追求平正而端庄的风格。清代刘熙载的文艺理论名著《艺概》中说："篆之所尚，莫过于筋。"玉筯篆这个名称早就有了，用以赞美李斯、李阳冰他们的小篆笔画。这筯，不论怎么放，不总是直的吗。横平竖直，有规有矩，是不是艺术？用隶楷的眼光来看，可能是要发生这个问题的。隶书爱取波势，楷书爱取敧势。所谓的勒（即横画）常患平，努（即竖画）过直则力败。这

是往后看，艺术在发展。若是朝前看，从甲骨到金文，没有这种笔画平直的格局。偶或有些平直笔画，并未形成格局。平直是人们从长期书写中总结概括而得的，是熟能生巧中追求而得的。

《说文》："工，巧饰也。象人有规矩也。𢒄，古文工从彡。"小篆于工字省了形旁，但我们看到的大篆中的工字，亦皆不从彡，可见这是战国六国古文中根据意义所加的。有规矩就是巧。想当初，找出规和矩的人，肯定是十分精巧的。《谷梁传·成公元年》："有农民，有工民。"范宁注："工民，巧心劳手以成器物者。"故我们现在所说的工人，本来的意思就是巧心劳手的人，工作，就是巧心劳手的造作。因为说多了，就觉得平常了，就似乎没有这层意义了。《礼记·少仪》："士依于德，工依于法。"郑玄注："法，谓规矩尺寸之数也。"我们现在说书法，书也是有规矩的，找出这个规矩，也不知化了多少巧心与劳手。孟子说，大匠诲人必以规矩。因为规矩本身就是巧妙中获得的。"矩"字本作"巨"，从工，象手持之。金文中的巨字，旁皆有一大（大，即人）字，伸手作持巨之形。巨，后从矢，作"矩"，矢者，其中正也，古亦曰，直如矢，故以矢象正直。所有这些，都可以用来说明篆书的直笔，不论是横直、竖直、斜直，都是象矩一般端正、平衡、正直的笔画，既是工巧的，又是合乎法式的。"巧"字从工，工是巧的；"式"字也从工，工又是合乎法式的。我们看石鼓文中"吾车既工"的"工"字，的确是又合式又精巧的。

小篆以端正的艺术取胜。

手与笔不能取得端正与平直，就无从写好小篆了。

所谓玉筋，就是说，这个端正与平直，还是坚硬明朗的，也就是“画如铁石”的意思。这一点与隶、楷就完全相通，笔画要有力，不能随手带过，不能轻飘飘地滑过，笔的运行要持重、稳当。这可说是毛笔字书法中始终坚持的一个基本要求，用了两个专门的名词：“疾”与“涩”。《艺概》中说：“古人论用笔，不外疾、涩二字。涩非迟也，疾非速也。以迟速为疾涩而能疾涩，无之。”“惟笔方欲行，如有物以拒之，竭力而与之争，斯不期涩而自涩矣。”实际上，就是稳重而较慢的运笔，加上平直的熟练把握，就能出现玉筋或铁石的效果了。有人把线条分为机械线和徒手线两类，机械线就是笔头顺着尺子走，画得最平直了，却不是书法的线条。书法上的平直，完全要靠技巧来把握。若是我们仔细观察书法的笔画，比如一个横画，大方向是平直的，截取其中一小段放大来看，上下两条黑白交界处的轮廓，是相当毛糙的，屡有起伏曲折，大体就是克服一种阻力似的在前进，就是所谓的涩笔了。仍以《说文》中的资料来比方，《说文》：“齐，禾麦吐穗上平也。”《说文系传》：“生而齐者，莫若禾麦。”在麦秀季节，我们站在原野上一眼望去，果真是如此的，麦浪泛起的时候，真好象是水平面上的涟漪。但是我们蹲下来看看，每一棵麦子之间又何尝是齐等的呢，不是高低还差了不少吗。书法的平直，即使是小篆最讲究平直，也不免如此。它从

而给人以坚硬的感觉，甚至如铁石的轮廓，而滑笔就不是如此。

由于笔画的平直与均衡的讲究，在同一笔画的重复处、在同一偏旁的重复处，势必出现许多对称的现象。对称就成了篆书艺术的一大特色。尽管小篆省改了许多偏旁的重复，仍还保留有许多重复和对称，在另一些场合还在增加这种情况。甲骨文中就已有许多重复与对称的笔画，例如两手相拱的"拱"，写作左手与右手相对之形，从人的两手相拱到文字的拱字，都是对称现象。木字向上的笔画象其枝，向下的笔画象其根，中间的干是何等正直，在文字上取了左右对称和上下对称的象形笔画，如果说甲骨文还写得不够正直，小篆便一丝不苟了。

对称具有极大的艺术魅力。各类艺术都要发展对称的艺术结构。艺术源于生活，生活中就广泛地存在着对称现象。但是，那是一种错综复杂的存在状态，它被许多不对称、无序、混乱的现象掩盖着，需要经过抽象概括，才能获得这种纯净的正直和对称的艺术形式。草木的根枝，远不都是正直和对称的。把它从中抽取出来加以表现，它的美感就在生活之上了。小篆用笔画来最充分地表现这种正直和对称的美。隶楷对于重复出现的笔画和偏旁，讲究长短伸缩，讲究避让，要区辨对待，要分别主次，总之，讲究变化。例如"三、川、彡"等字，隶楷中都是长短变化着的笔画，小篆中则都要求写得十分均衡、匀称。笔画处理中所表现的艺术思想在变化，发展阶段不同，各有各的

美。

小篆中大量的工整而对称的字形，如“大”字，本指人，四肢伸展，是左右对称的，“自”字是鼻子的象形，还有“口”、“要”(即腰字)等字，都左右对称，“车”字的左右和上下都对称，“门”是对开的，“间、里、堂、室、向、穴”等建筑方面的字也是左右对称的，工艺制作方面为“玉、巾、贝(颈饰也)、文(即花纹)、缶、皿、豆、鼎、樊(篱笆)、行(道路)”等字的篆文也都是对称的。有一些字包含有对称的观念，如“八(即分)、合、五(交错)、北(即背)、两(成对的)、双、比(即比连)、丽(联系)、韦(即违离)”等，也是对称的字形。值得注意的是“山、火、雨”等事物并不对称，它们的字形却取对称，“米”字为什么取四粒，就只有从人们的观念方面去寻求答案了。人们从事物中取得对称的观念，引以为一种美的形式，人们就要在自己的艺术活动中创造对称的美。

2.婉转与柔和的美

如果说，横、竖、点之类是各种书体所共有的笔画，不过是它们在不同书体中所显示的美不同罢了，那么，大量的圆弧形笔画，各种形态的弧笔所表现的婉转与柔和的美，是小篆所特有的艺术了。唐代孙过庭《书谱》：“篆尚婉而通”，笔画婉转而通达，主要是就弧笔说的。“篆”的本义就是圆转之义。

小篆的圆弧形笔画也是一种理想化了的线条。早期的象形字，大体随着物体的诘屈来写，小篆把它笔画化、抽象化、美化，概括为平衡或垂直的直笔与均匀婉转的弧笔。文字上所说的圆弧，也不是机械化的、几何学中的圆弧，它并没有一个明确的圆心在那里而与之等距离，它的弧度也可以随时变化。它也是徒手线，徒手去画一条曲线，并不是截取一个标准的圆周的某一段。书法上常说方中有圆，圆中有方，这在几何学上完全是不通的。试取一张方桌的角落，放大一百倍来看，这方角大约就是圆的了。这便是方中有圆。小篆在笔画的转折处均呈圆弧形，这是圆中有方。隶楷多方折，实际是方中有圆，圆的程度稍微多一点或少一点，便是完全不同的风格了。小篆多圆转，一般不说圆中有方，因为没有写成方笔的，例如"国、围"等字的外圈，是圆笔，却也完成了方向的转折。在这个意义上说它圆中有方，也是可以的。

在美学上，认为曲线总是要表现较多的美。它委婉柔和，有更多的想象寄寓在曲线之中。我们至今还很喜爱小篆与隶书这些古代字体，在相当大程度上是喜爱小篆的弧笔和隶书的波势。这种古老而典雅的笔画充满了古典式的美，在典雅之中仍时时流露出生动的活力和豪壮的气势。

小篆的弧笔，是柔中有刚的。所谓"画如铁石"，不能只指直笔而言。小篆又常称为铁线篆，线则有直有曲，不论曲直，要都象用铁铸成，似乎都蕴涵着力量和弹性。这也取决于运笔的

持重与稳当，而不能滑笔，才能产生这种力感。所谓“用笔须如绵（即“棉”）裹铁”，既是柔和的，又是刚强的。可以说，这铁质，这刚强，就是书法的艺术细胞，因为有了力，成为动态的，也就是有了生命了。“艺术”二字的本义就是种植（生命）的办法。

《艺概》：“篆之所尚，莫过于筋。然筋患其驰，又患其急，欲去两病，[illegible]笔自有诀也。”书法有骨有肉，有筋有脉，这是比喻的说法。《说文》：“筋，肉之力也。从肉、力，从竹。竹，物之多筋者。”唐代《一切经音义》卷二十一引此作“筋，肉之有力者”，这就比较好理解。筋隐于肉中，故从肉；筋之用，则为力，故从力；筋皆连属于骨节，节字从竹，故筋字也从竹。又《说文》：“力，筋也。象人筋之形。”段注：“筋者其体，力者其用也。”即筋的作用是发力，是力的载体。所谓小篆的筋，并不是要到小篆的笔画和结体中去分解出它的筋与腱，只是说小篆的笔画，一个个都要写得象有筋的肢体，似乎都能发力。《艺概》中的这句话是说得很中肯的。小篆的笔画都是一般粗细，所以没有肥瘦的问题。书法中有骨肉的理论，是魏晋时提出来的，即是楷书时代的理论。在这之前，只是讲力，如东汉蔡邕所谓“力在字中”。讲力也就是讲筋。小篆就更是讲力讲筋的艺术，把这一点提到最重要的地位。我们不妨再作一点发挥，筋附着于骨节的地方，称之谓腱，《说文》正篆作“[illegible]”，筋之本也，从筋，从夗省声。夗，从夕，从节，就又与竹节联系起来了。从夗、宛得声之字，皆有婉转委曲之义。由此看来，更能表现小篆之筋和力

的，是它的圆弧形笔画，这里，笔画伸缩驰张，富于动态感。《艺概》中说，这筋不能松驰，也不能紧张。松驰了，就发不了力，就象一把弱弓，不能远射；紧张了，发力过多，就似乎要招致断裂。故应在常态的范围之内，表现或多或少的力，以形成小篆笔画的不同风格。风格应该各异，但是都要表现筋和力，则是共同的，最基本的。

《艺概》中又说："篆取力弇（掩也）气长，隶取势险节短，盖运笔与奋笔之辨也。"这也是对小篆笔画特点的良好概括。小篆的筋和力是内涵的、隐蔽的，它的笔画的起迄都不露锋芒，它没有隶楷那种方折来显露骨骼，这笔力自然就是内向的了。小篆笔画绵长，筋力的表现自然就持续连延、匀净而外柔内刚了。所以书写小篆时，笔的运行中，发力均匀而持久。隶书则时而流露锋芒和筋骨，节奏也较短，不过和楷书比较起来，它一波三折，笔力也不算短，只是和小篆比较要短一些。再则，隶书的笔力，轻重变化，时有差别，如它蚕头雁尾的一笔，是力的集中表现，在这一笔中，又更多地表现到头尾，如蔡邕所说的"势来不可止，势去不可遏。"这和小篆的柔婉、均衡不相同了。说它是"奋笔"，无非是说它的笔力，往往表现得节短而集中，并渐趋外向。这也可说是隶楷的一个共同特点。因此在书写中，隶楷显得简练明快，符合文字交际的需要，而篆书的艺术性是不低的，特色是鲜明的。

《艺概》对于篆书的圆弧形笔画还有一个说法："篆不全用

内抱，而内抱为多；隶则无非外抱。”他说的内抱，就是弧形的弓背向外，弦向内，如“心、口、虫、山”等字、乃至“牛、木”等字中的弧笔都是内抱的。“八、人”等字的弧笔则是外抱的，即弓背朝里，弦向外。内抱为主的字形，它的笔力和体势就多蕴藉、含蓄、紧凑、集中、坚实；隶书外抱，包括它的一波三折，也都是向左右延伸的，即外向的，所以隶书放逸、跌宕、开张、舒展。两者实是不同的类型。我们不宜于其中定其高下优劣，都是美好的，都可以写出高水平的书法来，就看各书体书家自己的艺术造诣了。同时，这是就两种书体来作比较，并不妨碍在篆书家中也可以写出一些以放逸、舒展为特色的字，隶书家中也可以写出一些含蓄、紧凑的字，这又是另一个问题了。

3. 小篆的头脚艺术

头脚是个比喻说法。小篆取纵势，每个字中大多有或多或少的笔画向上或向下延伸，就好象是一个字的头脚。头也可以有两三个，脚也未必是一双。如《泰山刻石》中的“石”字，那一撇长长地延伸下来，形成一只垂脚，那个口字，象石之形，它的位置居于上半部，不象隶楷那样，口字靠下，与撇取下平之势。又如其中的“刻”字，它左旁的两撇垂下来，是外抱的，右旁的刀字仍写在上半部，并不象隶楷那样也延伸下来，取下平之势。又如其中的“久、也”二字，它们的末一笔垂下来，向右下方

延伸，形成了长长的垂脚。“及”字的第一撇和末一捺，一向左，一向右，成了两只垂脚。“曰”字，从口，乙声，口上作乙字，乙字的头上出，这个字的主要笔画居于下半部，不象大多数的字形那样，主要笔画居于一个字的上半部，从而出现垂脚，这时候就出现伸头的笔画了。《泰山刻石》中的“曰”字如此写，《琅邪台刻石》中的“曰”字，是口字两边的竖向上长长伸出，就是两边对称的头。

有了头脚，事情就多了。大多数的字可以有垂脚，这脚可以垂得或长或短，或刚或柔，或涩或疾，其艺术就大有差别了，各有千秋了。跳舞不是主要就靠两只脚或一只脚吗。虽说手也总在挥舞，身段也非常重要，但是跳舞的“舞”字从足，《说文》：“舞，乐也。用足相背。从舛，无声。”舛，就是相背的两只脚。后来把舞说成舞蹈或跳舞，“蹈”和“跳”二字，也都是从足。于此可见，脚在舞蹈中是多么重要。篆字有了脚，对整个字的体势，也要起很大作用。对篆书的一些形容词，如说秀丽独出，或说婀娜多姿，显然跟垂脚有重要的关系。有时还不一定说脚，如说篆书是“舒体放尾，长翅短身”，把脚说成尾或翅，也是可以的。在古文字学中，多种动物的象形字，尾巴的不同被特别注意地表现出来。如“鼠”字的最后一笔，是它的一条很长的尾巴；“豕、象”二字的最后两笔，是它们的一条崛起的尾巴（《说文》谓“揭其尾”）。“龟、蛇（本作它）”二字的尾形相似，而在甲骨文里，“犬、豕”二字的其它笔画相似，只是以它们的尾

形作区别，上翘者为犬，下垂者为豕。逮捕的“逮”，本作“隶”，就是以手逮住尾巴之形（尾字之省形）。所以，在古文成字中，象尾形的笔画是很敏感的，小篆的垂脚象放尾，那就是笔画很生动的地方了。无论说垂脚，还是放尾、长翅，它对于篆字的动态感，起了很大作用。《书断》中说，小篆“字若飞动”，有了脚或翅，不就飞动了吗。这是笔画与艺术的形象性之间的联系。

《琅邪台刻石》的字，与《泰山刻石》的字比较，取更大的纵势，因此它的垂脚更活跃了。《泰山刻石》更趋严正规范，除了垂脚较短，有无垂脚也可以灵活处理。我们试看现存《泰山刻石》165个字的情况，最明显的是其中“辵”旁的11个字，无垂脚的是：“辵、速、道、运、达、近”6字，有垂脚的是“遵、遗”和三个“远”字。可见，其中的灵活性很大。三个“远”字的垂脚还有明显与不够明显的区别，有一个较不明显的，居于上下两个都是无垂脚的辵旁字之间，即“训经宣达，远近毕理”，“达、近”二字皆无垂脚，这个远字的垂脚也就收敛得多了。我们试看现存《说文》中“辵”部的字，那不是许慎的字，是徐铉的摹本，其中可以得出一条规则：其右旁字没有竖或下垂的弧笔字，如“造”字从告、“适”字从舌、“迪”字从由、“逗”字从豆、“迫”字从白、“道”字从首等等，它们无脚可垂，除此而外，一律都作垂脚。这样说来，《泰山刻石》中只有“道”字一个可以有理由不作垂脚，其他都应垂脚，但是没有垂。我们认为只有一个解释，即垂脚有灵活性，并不是非垂不可。小篆的纵势也是灵活的，可大可

小，各人得心应手而已。李斯自己写来，两块刻石就不一样，《峄山刻石》今存为徐铉摹本，他也应大体根据原石面貌，那里的垂脚就更短。同是一个“久”字，《泰山刻石》中有如此长的垂脚，这里不但不垂，反而出奇地收敛着。

还可举《泰山刻石》中“刀”部的字比较。其中共有9个从刀的字，皆居右旁的位置，有6字，即5个“刻”字和一个“利”字，刀旁均居右上部，左旁便出现垂脚；有三字，即两个“制”字和一个“初”字，刀旁均居右部的中间位置，上下均留余地，左旁字的下部是否还算垂脚，也是可以两说了。再看大徐本《说文》的“刀”部字，这里也不求统一了：有些字的右旁刀字居上，如“剂”，使左旁齐字的下部出现两垂脚，此外如“刑、列、刻”等字也是如此；有些字的右旁刀字，一直伸到下脚的部位，与左旁字下脚并列，也就无所谓上下了；又有些字左旁没有下脚，如“到、刮、刲”等字，左旁居于左上部，刀字的两笔弧形笔画伸到最下部，竟成了垂脚了。可见，小篆的垂脚视字形而定，视所取纵势的大小而定，视写家各人的风格灵活处理而定，还不在规范的条例之列，或者说，还没有完全规范化。小篆的规范程度还不象楷书那样严明，因为垂脚在小篆的形体中不是一个小问题了，竟还有这样大的灵活性。

清代王澍《论书賸语》中说：“篆书有三要：一曰圆，二曰瘦，三曰参差。”圆，无疑是指弧笔说的，圆是篆书之要，则直也应为篆书之要，因为篆书的直笔同样是其他书体所没有的。凡

玉筋、铁线，皆瘦而无肥笔，更无肥瘦的变化，这一点确也是篆之要。所谓参差，主要就是指垂脚了。

既有垂脚，就必定有不垂的部分。如始皇帝的“始”，丞相的“相”，隶楷中，左旁与右旁都是平衡的，小篆中，始字的右旁居上，女旁出现垂脚，相字也是右上左垂，出现参差。丞相斯的“斯”字，左右偏旁是平衡的，但是它的“其、斤”二字的笔画都集中在上部，出现上密下疏的局面，其字的下脚，占有上下一半的位置，这是隶楷中均不容许的。斤字的撇与横，都在最上端，这是篆书的结体，也是它结体参差的表现。又去疾的“疾”字，也是如此，矢字的最后两笔，即两只垂脚，占了全字上下一半的高度。同样的，少数伸头的字，它们的笔画又集中到一个字的下部，上稀疏而下稠密，也是一种参差不匀的局面。

在小篆的笔画与结体中，端正的平直，与均匀的圆弧相间；讲究平衡与对称的字，与出现头脚而上下参差的字相间。这就是小篆在艺术格局方面的主要特点了。

4. 浓厚的古典美

最早颂扬小篆之美的，当然是推《四体书势》中所录的东汉末年蔡邕的一段“篆势”了，其辞曰：

> 字画之始，因于鸟迹，苍颉循圣作则，制斯文体有六篆，妙巧入神。或龟文针裂，节比龙鳞，纾体放尾，长翅短身。颓

> 若黍稷之垂颖，蕴若虫蛇之棼缊。扬波振撇，鹰跱鸟震，延颈胁翼，势欲凌云。或轻笔内投，微本浓末，若绝若连，似水露缘丝，凝垂下端。纵者为缘，横者如编，杳杪斜趋，不方不圆，若行若飞，跂跂翾翾。远而望之，若鸿鹄群游，骆驿迁延；迫而视之，端际不可得见，指挥不可胜原。研、桑不能索其诘屈，离娄不能睹其隙间，般、倕揖让而辞巧，籀、诵拱手而韬翰。处篇籍之首目，粲斌斌其可观，摛华艳于纨素，为学艺之范先。嘉文德之弘懿，愠作者之莫刊，思字体之俯仰，举大略而论旃。

蔡邕是当时颇受推崇的大学问家。在书法上，他兼长古今文字（当时主要是篆隶），他的书论至今还值得重视。他这篇文章是“大略”地论述小篆的艺术特色。对于蔡邕来说，小篆的艺术美也已成为古典的了，因为那时，隶书的鼎盛时期也将过去，而逐步向楷书过渡。他比早期著名楷书家钟繇只大 19 岁，几乎是同时代人，而钟繇也曾师法蔡邕。这是他很好的一篇美学论文。

他着重从鸟兽的角度来赞美小篆，一则文字起源于鸟兽之迹，这是渔猎时代生产中的主要信息，由鸟兽之迹的审悉逐步走向符号。二则文字到小篆，象形的字形还没有遭到重大的损坏，象形字是笔画化了的古典画，它是书法中艺术取势的生活源泉之一。文中把篆势与之相联系的有：龟文、龙鳞，这是神圣的，有虫蛇、鹰、鸿鹄。所取的势有延颈胁翼，势欲凌云，有

跂行（有足而行，区别于蠕动，更切合于垂足之篆）环飞，骆驿迁延。这是动态的。静态的有垂颖、水露，有如悬、如编，有针裂与栉比。它们同样也是有势的，不过是动静的区别罢了。古时有虫篆、鸟书之类，它们都跟那时的书法美学，不无关系。李阳冰《上李大夫论古篆书》中也有一段把篆书艺术与客观生活密切结合的论述：

> 于天地山川得方圆流峙之形，于日月星辰得经纬昭回之度，于云霞草木得霏布滋蔓之容，于衣冠文物得揖让周旋之体，于须眉口鼻得喜怒惨舒之分，于虫鱼禽兽得屈伸飞动之理，于骨角齿牙得摆抵咀嚼之势。随手万变，任心所成，可谓通三才之品汇，备万物之情状者矣。

我们只要不拘泥于他的字面，细细揣摩他的基本精神，就可以感到是很有道理的。小篆还保持着较大的象形成份，又是书法艺术得到崭新发展的阶段，六合世界中的事物与篆书之间存在着千丝万缕的美的联系，是毫不牵强的。这是早期的古文字阶段的书法美，隶楷的理论中就不大这样来谈论书法了。

精细、精确、丰盛而华丽，也是小篆的古典式的美，或者说是书法发展到这一阶段和这种字体的美。因为它讲究平直、婉转、规矩，所以感到是精确问题。计研、桑弘羊是善于计算的人，离娄的眼睛能明察秋毫，鲁班、工倕这类能工巧匠，他们都难以来谈论篆书的精巧，就是周宣王太史籀与黄帝史官沮诵这些篆书之祖，见到后来小篆的艺术也都要敛手搁笔。不是

说后来的楷书就不要精确,它不是计较平直与婉转,而是略有出入,便表现为另一种风貌了。这些平直与圆弧形笔画,虽有省改,仍然繁多而如悬如编地组织起来,就形成华丽丰盛的局面。

任何艺术和它们的理论,都离不开想象与夸张。把小篆的笔画,跟它们表达的意义、表达的事物联系起来,就需要想象,笔画已经不大象、或者很不象垂颖、鸟震了,书法也不靠物象来呈美,不过是讲究其笔势,如垂、如震、如悬、如编,书法是笔力和书势的艺术,所谓"四体书势",是赞美其势之或强劲、或柔婉、或动或静、或藏或露,更有震击迁延,势欲凌云。就其气质之浪漫,远望是一种景,迫视又是一种情。这种势的理论建设及其艺术实践中的发挥,2000年来,不论在什么书体中,都是一脉相承的。蔡邕的文章是一个良好的发端,无论是审实的剖析,还是虚拟的夸张,都是一个尝试,而到后来的书论中,都得到充分的发展。更重要的,是这种开创性理论从根本上抓住"篆势"这一点,它是如此简明而切题,这就是我们古典式的篆书艺术之美。

蔡邕此论,引以为范例的,不是别人,主要是许慎和李斯。在蔡文之前,卫恒的一段序文中说:"及汉祭酒许慎撰《说文》,用篆书为正,以为体例,最新,可得而论也。(版本不同,这几句或作:许慎撰《说文》,用篆书为正体,例最可得而论也。)秦时李斯号为工篆,诸山及铜人铭皆斯书也。"以下他还举了曹喜、

邯郸淳、韦诞、蔡邕四人之篆亦可参改。所以,蔡邕这篇赞文,在相当大程度上也就是赞颂了李斯、许慎的篆书。民国时期的著名书法理论家余绍宋在《书画书录解题》中,评论《四体书势》中的四篇赞文都写得:"朴茂古雅,工力悉敌,允为杰构。"这是古雅的文章赞赏了它当时即已成为古雅的艺术。

秦代的文化事业有其发达的一面,文化政策是非常开明的,由于焚书坑儒,遭到了过多的指责。整理小篆,统一文字,趋于规范化,就是它文化上的一块丰碑,至今还值得好好研究一番。我国的西土,那时是政治文化的中心,有自周而秦以来几百年的传统。它对于东土、兼及南北的物质文化和精神文化都是兼蓄的,人才是荟萃的,我们只要看看李斯《谏逐客书》中所述的情况就知道了,没有狭隘的歧视与排外,更无盲目的崇拜,一切以秦国的富强、由秦统一中国为总前题。小篆在文字上和书法上的重大成就,与这个大形势是分不开的,是秦文化的突出表现。秦文化继承西周文化的传统,是周原青铜器之乡、石鼓文之类奇迹般辉煌文化的继承者。小篆能写得如此精细、端庄、典雅而又气势宏壮,绝非是凭空而来的。李斯是楚国人,他跑到秦国去建立自己的事业,接受秦文化的薰陶,是几个世纪以来秦国政治文化的传统深深吸引了他。他青年时代学成以后,告别他的老师荀卿时所说的一番话,就说明这个意思,"度楚王不足事,而六国皆弱,无可为建功者"。李斯在秦国几十年,奋力革新,求用之于世,而不以古非今,所以他能走小

篆“或颇省改”而又认真接受传统的道路，这也是有他的思想基础的。以他为首，终于把小篆搞得省改而不轻率，典雅而又颇有新意，是很成功的。既便利地使用秦隶，又推行小篆，这不是秦文化的继承和发展吗；它既继承得好，又发展得多，所以说是很成功的事业。

五、小篆艺术的历史与发展前景

李斯倡导了小篆书体，鲁迅称其"于文字则有殊勋"，竭力地肯定他。他为小篆艺术树立了丰碑，是我们书法史上第一位既有确凿姓名又有字迹传世的书法家。他醉心于国家的统一宏业，是一个气派浩大的人，他以卑贱为可耻，认为道家"自讬于无为"是迫于无奈，并不是他们的真实思想。他追求富丽堂皇，他在为国立业上是这样，在文艺上也是这样。他的文章既"质而能壮"，如其《泰山刻石文》，又能铺张扬丽，尚"华辞"（均鲁迅语），如其《谏逐客书》。他从布衣到丞相，由微到壮，故能质能华。他多种风貌的刻石集合起来，也是能质能华，就也是富丽堂皇的艺术了。他为小篆艺术的发展作了一个不平凡的开端，真是"驰妙思而变古，立后学之宗祖。"（《述书赋》语）

许慎的美学思想，就只有从他的著作来看了。他开创了这样一门博大精深的朴学（语言文字之学又称朴学），"实事求是"的最早本义就是指朴学而言的。许慎自己就是一个朴实、精细而又深邃的人。他训解了近万个字的形、音、义，化了二、三十年时间，只写了 13 万字，写得包罗万象而又极其简练，他

完全沉浸在一个朴学的世界里。他的《说文》中解释了我们民族一系列重要的美的概念,如:

> 豔,好而长也。从丰,丰,大也,盍声。春秋传曰:“美而豔”。
>
> 懿,专久而美也。从壹,从恣省声。
>
> 婠,体德好也。从女,官声。

即是指丰盛的美、专一的美、体态与德性的美等等,许慎自己坚持的是朴实的美。他那近万个小篆字写得质朴、精细、工整、典雅,这里不需要许多的繁饰与俊俏。他那种典范式的风格显然是受到《泰山刻石》的影响。今本说文大徐本中的小篆是徐铉摹写的,此外我们还能看到一点唐本《说文》的残卷。不管怎样,它们都还会保持一个《说文》原本的大体规模,不致变得面目全非。徐铉本人就是一位优秀的小篆书家。《艺概》称“徐鼎臣(即徐铉)之篆正而纯。”徐铉的字学及书法,在宋时已甚得好评,《续书断》即将其列入妙品,说:“盖自阳冰之后,篆法中绝,而骑省(指徐铉)于危乱之间,能存其法,归遇真主(指其事侍李煜),字学复兴,其为功岂浅哉!初虽患骨力歉阳冰,然其精熟奇绝,点画皆有法。及入朝,见《峄山》摹本,自谓得师于天人之际,搜求旧迹,焚掷略尽,较其所得,可以及妙。尝被诏刊定许慎《说文》,今行于世。”即他见到《峄山碑》的摹本之后,篆书便大为提高了。他的篆书,肯定是在李斯、许慎及李阳冰等人的传统启示下发展起来的。宋代大书法家黄庭坚对徐铉的

书法评语更是权威性的，说："鼎臣笔实而字画劲，亦似其文章，至于篆则气质高古，与阳冰并驱争先。"

汉代的篆书家，还有曹喜、蔡邕等人，在当时都是很著名的，但皆已没有字迹传世。于本世纪30年代，先后在河南偃师县发现了完整的《袁安碑》、《袁敞碑》，立于东汉永元四年(公元92年)，没有书者姓名。这个汉篆资料就很可贵了。它的纵势不大，有些字呈方形，个别的成横势，象几个"八"字，本为纵势，都写成方的了。但它弧笔多，弧度大，字就显得很活跃。有些平直的横画都隐隐带有一定弧度，如两个"平"字的两横，"元"字的两横，"辰"字的三横，都不同程度地写成弧背向上的弧笔。照例说，这是不正规的写法，我想可能是隶意吧。全碑的字，不斤斤计较于点画的讲究，而重于体势的灵动活泼，说它具飞翔之姿，有长风掠过，是切合的。

汉代以后的小篆书家，极为著名的，就要数唐代李阳冰了。他是李白的族叔。他颇为自负，竟说"斯翁之后，直至小生"，中间就没有别人了。有人指出欧阳修《集古录》论唐篆，在李阳冰之前还称赞了王遹，在他之后又赞扬了李灵省。而郑渔仲《金石略》于唐篆书家还列举了唐元度、李庚等人。不过，李阳冰最有名，也是事实。他也是写的玉筯篆，笔道细，刚劲有力。他往往给颜鲁公的碑题写篆额，如著名的《颜氏家庙碑》便冠以他的题额。《续书断》是专门评论唐代及宋代前期书法的，续《书断》而论之，因为《书断》只说到唐代之前。《续书断》论唐

代书法之神品(即一等品),只三人而已,于楷行列颜真卿,草书推张旭,篆书推李阳冰。他的著名碑书有《三坟记》、《缙云庙碑》、《般若台记》等。风貌各有差异,如《三坟记》是比较规正的,《般若台记》的纵势大,垂脚长,风气就多了。《续书断》中如此赞美了它:"观其遗刻,如太阿、龙泉,横倚宝匣;华峰崧极,新浴秋露,不足为其威光峭拔也。"即是说其峭拔尚武的艺术,是太阿、龙泉宝剑与华山、嵩山的峰巅都难以比拟的。这是竭力推崇之辞。又说:"当世说者皆倾伏之,以为其格峻,其气壮,其法备,又光大于秦斯矣。"(《续书断》此言本唐舒元舆《玉筯篆志》,舒谓阳冰之篆"其格峻,其力猛,其功备,光大于秦斯有倍矣。")这个评语也很对。从书法说,李阳冰的小篆是"其法备"的,《书法正传》中载有他的《李阳冰笔法》、《翰林密论用笔法二十四条》,说明他是很有一些研究的。从文字说,他曾刊定《说文》三十卷,这本书今已失传,徐锴的《说文系传》中批评了他,但还是说明他的文字学根底不浅。

李阳冰以后的篆书家,宋代有郭忠恕、邵悚、李唐卿、赵克继,金代党怀英,元代赵孟頫、周伯琦、泰否华(蒙),明代李东阳、徐霖等人,情况都比较一般。小篆到清代获得了大发展。说也奇怪,小篆艺术盛行于我国封建社会的首尾两个时期。

清代前期,盛行帖学,崇尚董其昌、赵孟頫的字;后期兴碑学,发扬金石碑刻的风貌,从而写篆隶的人也就多起来了。自明末清初顾炎武、戴震等人,对训诂、音韵、文字之学提出了

许多精辟的见解，形成了一股热潮，康熙、乾隆等又相继倡导了对汉文化古籍的整理，就出现了乾嘉学派，一时学坛蔚然，人才辈出。戴震的学生段玉裁、王念孙等乾嘉学派的卓越代表，把我国传统的语言文字之学的研究推向了一个高潮。乾嘉学者中钱玷、孙星衍、洪亮吉、顾千里等皆擅篆，追随李阳冰的艺术，典雅工饧，写起来并不容易。杰出的小篆书家邓石如的出现，跟这个大背景是分不开的。从邓石如本人说，他自小喜爱篆，自有他的一分天才。他及早就得到了非凡的书法评论家梁巘的赞赏与支持，从而得以接触、临摹大量的金石碑刻。他在大收藏家梅镠家里，一住就是数年，勤奋学习从李斯到李阳冰的许多篆书碑帖。据包世臣《艺舟双楫・完白山人传》载，他"又苦篆体不备，手写《说文解字》二十本，半年而毕。复旁搜三代钟鼎，及秦汉瓦当碑额，以纵其势，博其趣。每日昧爽起，研墨盈盘，至夜分尽墨乃就寝，寒暑不缀，五年篆书成。"这是他集中攻篆书的 5 年。从这里我们可以看到：一、从李阳冰到邓石如，要写篆书，《说文解字》是不可不修的，而且不是一般的修，要大加修习。其实岂只是篆书家，隶、楷、行、草书家又何尝能忽视《说文》呢？它既是文字训诂的巨著，也是书法的典籍，要理解文字和书法的昨天，才能懂得今天。二、篆书已是纵势，邓石如又"纵其势"，这里的"纵"字可有两层含意：一是纵横的纵，发扬小篆的头脚艺术，邓石如抓住了小篆的特点，在手腕下大加张扬。一是放纵的纵，把小篆的纵势铺张扬厉，必然使

书法的艺术风格更奔放了。邓石如既能狠学《说文》中所保存的小篆典范风貌，又能紧抓小篆的纵势特点，大加发扬，这样就使小篆的艺术开创了一个崭新的局面。他的学生吴熙载等，也能推波助澜，从而在小篆书法中出现了一个重要的艺术流派。

邓石如的下一代，从包世臣到阮元等，是近代民主进步的思想家，他们把这一艺术的创新同学术与政治的维新思想结合起来，使维新思想波及书坛，以碑学的雄健代替帖学软弱不振的局面。到康有为再作发挥，更明确地表现为晚清的艺术思潮了，表现为整个时代思潮的一个组成部分了。

包世臣评邓石如"篆法以二李（李斯与李阳冰）为宗，而纵横阖辟之妙则得之史籀、稍参隶意，杀锋以取劲折，故字体微方（指采用一些略带方折的笔画），与秦汉当额（指瓦当上的文字）为尤近。"邓石如写各种字体的书法，在技法上互相渗透，是很自然的事，这也是艺术翻新的一个门径。各种字体中，以他的小篆为最显赫，在技法上他能融会贯通，是绝无问题的，他终身致力于这一杆笔，因而能"合于桑林之舞，乃中经首之会"，完全进入艺术的境界。康有为《广艺舟双楫·说分》："完白山人（即邓石如）未出，天下以秦分（即小篆）为不可作之书，自非好古之士，鲜或能之。完白既出之后，三尺竖僮仅解操笔，皆能为篆。吾尝谓篆法之有邓石如，犹儒家之有孟子，禅家之有大鉴禅师，皆直指本心，使人自证自悟；皆具广大神力功德

以为教化主，天下有识者，当自知之也。吾尝学《琅邪台》、《峄山碑》无所得。又学李阳冰《三坟记》、《栖先茔记》、《城隍庙碑》、《庚贲德政碑》、《般若台铭》，无所入。后专学邓石如，始有入处。后见其篆书，辄复收之，凡百数十种，无体不有，无态不备，深思不能出其外也。"由此可见，邓石如对于发展小篆艺术的影响之大，连康有为也到他那里才找到了门径，并且认为邓的小篆是他无法超越、甘拜下风的。

总上所述，邓石如的小篆特色，是发展纵势，转折处略带方骨，气派宏大，还时有秀润之笔，柔和之中仍见刚健，通篇华丽却又不失典雅。

杨沂孙的篆书本来也是学习邓派的，但他在风格上则追求自己的面貌。他对小篆的纵势竭力加以节制，他以大量朴实之笔代替了柔媚的伸展。因此，他的小篆字往往是见方的。从渊源来说，他吸取了一些大篆(如钟鼎款识)的结体和笔画写法(如收笔处常瘦尖)，对小篆内部来说，则接近于《峄山刻石》，而又于转折处略见方正。杨的篆书以古朴见称，也是有影响的。与邓派相比，是完全不同的两种篆书艺术。

邓石如与杨沂孙，可说是小篆艺术的两大流派。一华丽，一质朴；一奔腾放纵，一收敛蕴藏；一柔多，一刚多。这样就为后来的小篆书家开辟了广阔的天地，任凭各自驰骋了。

此外，清代也有一些人是写李阳冰以来传统的玉筋篆，如王澍、钱坫、孙星衍等，还有乾嘉以来的许多朴学家，他们在研

究语言文字之余，往往能写一手篆字或其他古文字，但大多谨守传统，没有多少艺术上的突破与创新，所以情况比较一般，有些甚至没有生气。

徐三庚和赵之谦两人的篆书是较有新意的，在用笔和结体上都尝试一些新的变化。徐三庚尤其如此，他的小篆笔画粗细可以时常变化，起笔行笔中往往有隶意，如蚕头、波势之类。赵之谦是写北碑见长的，他的小篆中也常常流露厚重而带点风韵的情调。他们都可以归在邓派或接近邓派的大趋势之中。

吴昌硕也是一位大家，他笔力强大，气派浩瀚，他以写石鼓著称，融化了许多大篆的因素，开辟了一条现代的古文字书写艺术之路。后来又有今人沙孟海、陶博吾等继之而起，他们都不只是一个小篆问题。

今人写地道小篆的，北方可推河南于安澜，以典雅、秀丽的风貌，远近传播；南方可推浙江方介堪及其学生四川徐无闻，是工整、清莹的玉筋体。广东商承祚的古文字艺术也是高明的，他追随其师罗振玉，质朴、匀称而又多姿，他也不仅是小篆艺术。现代的这些位篆书艺术家，书风是很端正的，他们谨守传统，大约都以半个世纪以上的功力，临摹琢磨，于凝练的笔墨中透露出种种艺术之美，醇而不醨，是值得珍视而尊重的。这都多少继承着乾嘉以来的遗风，却又能推陈出新。因而这种艺术是经得起历史考验的。

小篆在我们现代人的心目中仍是得到广泛喜爱的艺术，

因此我们对它的发展理应抱以殷切的期望。首先我们应该坚持规范。我们既是写篆书，就应该写正确的篆书，不能写错，或随意省改，甚至杜撰。篆书已经没有文字交际的功能(即使有，也不是全社会的)，它已完全成了一种艺术的创作与鉴赏，却也仍然要求正确与规范，只有这样，才能圆满地体现篆书的古典美。越是要追求古典的美，就越要求写得正确，《说文解字》就仍然是我们的范本。

古代书体的古典美，是建立在古文字笔画和结构的基础之上的。汉字历来就和它的书法艺术结合在一起，字形为书法提供了基地，书法美化了字形。汉字存在于它的书法之中，排除了一切书法因素的汉字是不存在的。从笔画到结构，又是一个结合着的整体，笔画的增减或讹误，必定影响整个字形的美，就象我们现在的楷书那样，字都写错了，还讲什么书法，古体文字虽然大家不是都很熟悉，有时可以蒙混一下，可是，行家总是有的，他们就要辨别高低，区分是非。

这里举个例子来讨论，如“秋”字，《说文》中的小篆左旁为火，右旁为禾，并说：“从禾，㷏省声，籀文不省。”即禾旁，龟下一火字。这是小篆“或颇省改”的一个重要例子。后来的篆书家均不出上述的几种写法。龟的繁体字作龜，头从它字，它头之下，段注说“左象足，右象背甲”。有些人写秋字时，把龟足的六横画努力向最左旁伸张，在龟足上部写一个禾字，龟足下部写一个火字。这样虽然把笔画摆得很匀称紧凑，但却是从未有

过的写法，是否可以成立？我认为，若是要讲规范，无疑是不容许的，这是个原则，至于在书写上，个别的笔画，为了美观或方便，临时作一点调整、变通，这种事也是有的，只是书家应该从严掌握，此风不可长。实际上，我们现在一些篆、隶的书家，擅自省改一些笔画的情况过多，是有损于保存纯正的古典美的。

其次，我们无疑要在规范的前提之下，努力欢迎艺术的创新。隶、楷都有许多著名碑帖作为艺术的典范，值得大家一遍遍地临摹，小篆只有李斯的刻石，残存无几，许慎《说文》，辗转传抄，已成文字范本，若说还多少保存一点艺术面貌，也仅此一家一派。所以，写小篆的人简直一开始就触及到艺术的选择和创造问题，如取多大的纵势，头脚伸展多少，笔画的方圆，弧度的松紧，马上就要求作出回答。或者也可以到清人那里先求得一个寄托，一般也无人去作过多的临摹，而要求尽早地能在艺术上独立自主。清代的一些重要的小篆书家，看起来都是一人一个面貌，甚是显著。我的体会是，学习小篆与学习隶、楷不同，学习小篆，下笔前就要多加了解、观摩、思考，一边学习，一边就是艺术的探索。

小篆艺术的探索，常常在字体之间融会，如从杨沂孙到吴昌硕，在很大程度上把小篆与大篆融会起来，从文字到书法都是如此。赵之谦把小篆与魏碑结合，还有的跟隶书结合，现在颇有一些人跟楷书的攲势结合。小篆是横平竖直的，取攲势就是横画由左下方到右上方取势，这是楷书的艺术。还有的是

在笔画之间带出点行草的意味来，显得活泼。似乎条条道路都可以走得通，并没有一定的程式，就靠心灵与手巧了。再加开拓，小篆完全成了一片想象与驰聘的园地，是难以预料和想象的。

最后一点，就是不能把小篆看成一种各种字体杂交的艺术品种。杂交并不坏，可以提高产量，在艺术上便是可以增加观赏价值。但是，它到底还是小篆，除非写的已是其他杂交品种。那么，我们还是应该抓住小篆的艺术特色，抓住它纯正的古典美，在这个基本点上狠下功夫，在端庄、对称、刚柔相兼的弧笔等方面深入发掘其艺术表现的可能性。书法的历史告诉我们，笔画和结体的艺术是无穷的，小篆也不例外。我们应该在小篆的艺术特色上求得更为深刻、凝练而复杂多样、丰富完满的表现。所以，吸取其他字体的笔法和体式，只是一种出路，不是唯一的出路，更不是技穷之后的办法。

我很赞成于安澜、徐无闻二位先生的道路，他们谨守小篆程式，在笔画的刚柔、敛放、藏露等方面，作力求深刻的探索，走向艺术理想的美妙境界，就象宋玉的赋中所描绘的东家之子："增之一分则太长，减之一分则太短。著粉则太白，施朱则太赤。"既是本色，又是恰好，这才是完美高超的艺术。小篆艺术的评论家和鉴赏家们，也一定会在理性领域中相应地发现、论述和赞美。

我们并不是以此去排斥其他种种的小篆艺术的探索，我

们应该保护艺术创作中的民主风尚。但是我们也应该积极讨论艺术中的是非成败，目的是促成艺术的蓬勃发展。比如文字是篆体的，笔画则是行楷的，甚至是拙笔、怪体、童体的风貌，把严谨的平直端正的艺术，为粗犷的、似乎是漫不经心的笔墨所代替。又为篆字的严正结体，完全用参差错综的巨大变化来取代，象漫、博、纱、趣等字，左右偏旁之间，右旁上下均比左旁要高出 1/4 到 1/5 的位置，这样巨大的差变是否可以？诸如此类，尝试总是可以的，但我们想想，小篆固有的端正、谨严、典雅的艺术特色遭到很大的损坏，就必须是在其他的方面有重要的获得与成功，若得不偿失，就难以成立了。当然，谁也不能说哪条路子就一定走不通，今天不成立，明天还有可能成立，理论上总应留有余地，但那无疑是艰难的历程，我们是否还是先不要过于冒失了，先做失去的事，然后再求获得，大失之后求大得，是没有把握的，是欠稳当、欠周到的。艺术是十分精细的事业，还是慎重为好。比如小篆的笔画，略有一些粗细、肥瘦的变化，对于玉筋、铁线的观念来说是不适当的，但是经过许多人的尝试，适当程度上的变化是可以成功的，如吴熙载的笔道，显著地感到轻健灵活，往往向细柔方面变化。徐三庚的笔画，粗细变化更大，简直是花哨的感觉了，人们还是称道、赏识的。即是通过许多实践，为人们所接受了，也即是有了重要的获得，出现艺术上的翻新。若是我们保护和发扬小篆艺术的已有成就，再考虑一些新的探索，或大或小的变易想法，这

样的途径，是否就比较顺利一点呢。

书法的艺术本质，不管什么字体，都在于取力取势，使静止的笔画变得生动活泼起来。艺术，从语源来说，即是种植之术。《说文》："艺，种也。从坴，从丮，持而种之。"即是对着土地，操着工具，去培育生命，是要它开花结果的。书法所种植和培育的是一种力和势的刚健优美的精神文明，它比种植草木庄稼更需要审时度势，"艺"字的繁体从云，即是芸、耘，除田间秽也。艺术的耕耘，也是要有取有舍，才能常新，能层出不穷。